LS.H.
H565t

Herrero, José Joaquin
Tres musicoe españoles

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

TRES MÚSICOS ESPAÑOLES: JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ, MANUEL DOYAGÜE, Y LA CULTURA ARTÍSTICA DE SU TIEMPO

DISCURSO LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN POR EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON JOSÉ JOAQUÍN HERRERO

Y CONTESTACIÓN DEL SEÑOR

DON CECILIO DE RODA LOPEZ

MADRID, 23 JUNIO 1912

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

1565t

TRES MÚSICOS ESPAÑOLES: JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ, MANUEL DOYAGÜE, Y LA CULTURA ARTÍSTICA DE SU TIEMPO

DISCURSO

LEÍDO ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ JOAQUÍN HERRERO

Y CONTESTACIÓN DEL

SR. D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

EL 23 DE JUNIO DE 1912

199466
21/12/25

MADRID
TIPOGRAFÍA ARTÍSTICA DE SUÁREZ Y ABBAD
Atocha, 30 duplicado
1912

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ JOAQUÍN HERRERO

Señores Académicos:

No he de corresponder á la distinción con que me habéis honrado, imponiendo á vuestra cortesía la molestia de que me escuchéis durante mucho tiempo. No lo consentiría tampoco el estado de mi espíritu, abrumado por irremediables dolores. Sin el deber que el Reglamento y la costumbre me imponen, limitaría mis palabras á las necesarias para significaros mi gratitud y para ofrecer un tributo de afecto y de respeto á la memoria del ilustre muerto cuya vacante me llaman á ocupar vuestras bondades.

Era el Marqués de Altavilla joven todavía, temperamento artístico y exquisito, voluntad contrastada en la lucha, espíritu á un mismo tiempo tenaz y flexible. Vivió largos años en París, y después de conseguir la notoriedad entre los extraños, regresó á España, para ser entre nosotros maestro respetado. Las dos grandes aficiones de su vida fueron los deportes y el Arte; pero á medida que fué envejeciendo, el Arte fue ganando el imperio de su alma, hasta el punto de absorberla por entero. Enamorado del Canto, consagróse á él con el entusiasmo de toda vocación verdadera, creando discípulos, abriendo Academias, escribiendo libros en defensa de la escuela francesa, de esa escuela en la que él se había nutrido y que había conquistado todos sus entusiasmos. Por sus gestiones y por su mediación hizo la Casa Pleyel espléndido donativo de dos pianos gran cola á nuestro Conservatorio, y dondequiera que su actividad se puso al servicio del Arte, surgió una obra meritoria y simpática. El personal encanto de su trato, sus aficiones aristocráticas, la simpatía que emanaba su persona, difícilmente podrán olvidarlos sus amigos y cuantos tuvieron la honra de tratarle.

El conocimiento propio, que, como cifra del humano saber, reco-

mienda la sentencia clásica, tiene una parte cuya conquista jamás está vedada á una recta voluntad. El hombre que exagera por orgullo, ó disminuye por cobardía la proporción de sus aptitudes, tiene en todo momento la noción perfecta de sus deficiencias; y si no pocas veces se equivoca respecto de lo que sabe, no yerra nunca cuando determina lo que ignora. Por eso yo, requerido en la ocasión presente por estímulos de cortesía Académica á desarrollar un tema relacionado con los trabajos de la Sección para la cual vuestra benevolencia me designara, no he vacilado en desoir tal requerimiento, buscando asunto que, sin apartarse del Arte por cuyo esplendor nos corresponde velar, se relaciona más íntimamente con los estudios á que siempre consagré mi actividad modesta.

No me fué difícil, adoptada tal decisión, encontrar motivo adecuado. Menos afortunada que la historia de nuestra literatura, la historia de nuestras Bellas Artes está apenas comenzada, y sólo algún ensayo, cuya brillantez debiera servir de estímulo á los cultos para perseverar en el empeño, la presenta ante nuestros ojos con la atractiva indecisión de esos paisajes en los cuales, contemplados á distancia, sólo consigue nuestra mirada distinguir la torre que domina el caserío ó la cumbre inaccesible que recorta el horizonte con su accidentada crestería.

Como en otros aspectos de la vida nacional, corremos el riesgo de que la solicitud extraña, adelantándose á la iniciativa propia, utilice en provecho de la cultura colectiva elementos que, sobreviviendo á nuestra incuria, nos ofrecen todavía el medio de reconstruir sobre bases ciertas la visión de nuestro pasado.

En ninguna de las ciencias como en la Historia, la transformación de los procedimientos para su estudio ha sido definitiva y sensible. El viejo concepto que convertía en héroes á cuantos el acaso señalaba un lugar en sus páginas, cayó por tierra el día que la tenacidad teutónica de Momsen demolió con su crítica sagaz el rítmico edificio de la historia romana. Aire puro de humanidad oreó las décadas clásicas; cayeron para no levantarse los caracteres de una pieza. Supimos por él que Sila fué galanteador y lascivo; Mario, codicioso, y Catilina, concusionario; los héroes que en otro tiempo desfilaban ante nuestros ojos agrupados con el enfático decoro de un grabado de Flaxman, se estremecieron sacudidos por pasiones idénticas á las que á nosotros nos conmueven; y si nuestra admiración por sus empresas resultó más pequeña, fué mayor en cambio nuestra piedad para

sus dolores y más fecunda la enseñanza que dedujimos de sus desventuras. La lógica, analizando vestigios inconexos, depurando leyendas y acrisolando referencias, llenó los vacíos de Anales y de Cronicones; hablaron al historiador la lápida con su inscripción, la medalla con su exergo y el cuadro con su filacteria; y el relieve del blasón corroído por la lluvia, los reflejos de la espada que limó el tiempo y la trama del tapiz cuyos colores tornó pálidos el sol de días ya remotos, fueron palabras que narraron miserias olvidadas y refirieron la gesta de pretéritas grandezas.

No comparto el pesimismo de los que, alarmados por la codicia con que el mercado mundial se disputa los despojos de nuestra riqueza artística, consideran próximos á desaparecer los restos que deben ser cimiento para la reconstrucción de la Historia de nuestras Artes. La raíz de las encinas se pudre dentro del suelo muchos lustros después que el astral echó el tronco por tierra; los fuertes mueren, pero mueren poco á poco, y aun descontando que la solicitud de todos no acudiera á cohibir el éxodo de nuestro patrimonio artístico, aun encontraría la generación que nos suceda elementos suficientes para reconstruir la memoria de nuestro pasado.

Urge, sin embargo, la empresa, y testimonio de que para lograrla no han de faltar paladines, son los meritísimos trabajos de Cosío, de Barbieri, Pedrell, Tramoyeres, Valladar, Tormo, Samper y Miquel, los dos Beruetes, Roda, Agejas, Mélida, Gómez Moreno, Lampérez, Domenech y tantos otros que deliberadamente omito por no hacer la relación interminable. Pero con ser muchos, serían más ciertamente si tales trabajos abrieran el camino para la fama próxima y el renombre fácil, y más serán seguramente el día en que propagandas discretas despierten el interés de cuantos aman el engrandecimiento patrio.

No con la pretensión de que los datos por mí reunidos puedan considerarse como palabra definitiva en el estudio á que se refieren, sino aspirando á que sean un estímulo que incline la atención de otros mejor preparados hacia el término de la empresa, me permito ofrecer á esta Academia, tan generosa para mí, la biografía de algunos de los maestros que ilustraron en lejanos días los anales de la Música salmantina, sin que llegue (temeroso de lastimar al hacerlo la modestia de alguno que me escucha) al estudio de la obra meritísima de los que en el día representan entre nosotros las gloriosas tradiciones musicales de aquella ilustre tierra.

Es la Música, entre todas las Artes, la que tiene en los pueblos raíz más honda y carácter más definido. La misma vida humana necesita para subsistir que la fiebre no perturbe el ritmo de la sangre que circula por las venas, que el corazón ajuste sus latidos á una ley de isocronia no interrumpida. Como toda luz tiene su reflejo, todo sonido tiene su consonancia, y en el comienzo de todas las civilizaciones la canción precede al alfabeto, y el precepto del régulo ó del jefe, anterior al invento de la escritura, halla su expresión en el dístico, cuya estructura musical consigue grabar en la memoria su recuerdo perdurable: por algo ley y lira tienen una raíz común y una significación casi igual en su origen.

No es sorprendente que las distintas razas humanas sean más refractarias á modificar sus peculiares elementos musicales que á aceptar la influencia del progreso extraño en las artes de la línea. Acaso esta consideración pueda explicar que en aquellos días del Renacimiento, cuando las tradiciones de la escultura gótica desaparecían en la memoria de nuestros imagineros ante los ejemplos que Berruguete y Ordóñez habían estudiado en Italia, cuando Rincón y los maestros burgaleses intentaban trasladar á sus tablas, con discutible fortuna, el regio decoro de las vírgenes de Van Eyck, y las influencias alemanas inspiraban las composiciones de Domingo Correa y de Gallegos, un músico español, cuya vida se había deslizado en la capital del Cristianismo y había escuchado en Roma las inspiraciones de sus maestros, sentara los cimientos de nuestra Música escénica, llevando á sus composiciones el sabor jugoso y acre del terruño solariego, limpio de remembranzas ajenas, semejante en la crudeza de su color y en la viveza de sus matices á las manzanas ácidas de sus cercados, á la gama de cuya piel pidió más tarde la bandera española las tintas gualda y roja de sus colores.

Antes de aquellos días, la Música de todos los pueblos tenía entre sí la semejanza que constituye el carácter distintivo de todo lo embrionario: la canción popular se desarrollaba siguiendo el giro melódico del canto llano, y las canciones religioso-populares se incorporaban al culto, convirtiéndose en melodías litúrgicas, hasta el punto de que todavía algún motivo de nuestra Música regional ofrece al observador las cadencias majestuosas del prefacio. La crítica de nuestros días considera la obra musical de los siglos XI y XII como hija de una espontaneidad colectiva, no como inspiración de aquellos varones á quienes durante tanto tiempo se atribu-

yó la paternidad de los mejores cantos de la liturgia y que el Santoral conoce con los nombres de Bernardo, Gregorio, Ambrosio y Tomás de Aquino.

Aquellas melodías sencillas, de carácter más bien devoto que religioso, forma infantil de un instinto que buscaba penosamente el camino del Arte, y que á veces lo encontraba, como en el *Dies iræ*, debía conducir forzosamente á la reacción polifónica y al trabajo árido de los contrapuntistas, que, verdaderos gramáticos de la lengua musical, sólo produjeron sus frutos cuando, comenzada la Edad Moderna, el Arte determinó claramente la transformación de los viejos procedimientos.

La postrera expansión del Renacimiento que invadió la Europa como una oleada, encontró en la Península Ibérica gérmenes fecundos que se avivaron á su contacto. La reconquista había terminado, y la raza que acababa de concluir después de siete siglos aquella empresa épica, se preparaba para realizar la empresa mitológica de debelar dos mundos nuevos, que la bula de un Pontífice español había repartido entre españoles y portugueses.

Eran ya realidad los sueños de Don Enrique *el Navegante* y las quimeras de Colón. El oro de las carabelas españolas y la pedrería de los bajeles de Vasco, puestos al servicio de la fe inquebrantable y ruda de los conquistadores, erigía monasterios y acumulaba en templos y en alcázares las obras maestras de los artistas europeos (1).

El Renacimiento no penetró en el tronco secular de las Artes españolas por un punto y de un solo golpe, á la manera que la flecha hiere en el blanco ó que la espada se clava en la herida. Penetró lentamente y por

---

(1) Con la esplendidez de las edificaciones religiosas de aquellos días, y el lujo exuberante de su ornamentación, contrasta la austeridad, y pudiera decirse la pobreza de la edificación civil.

Los castillos y casas fuertes de nuestros Grandes y de nuestros Señores, huérfanos de la reparación que el transcurso del tiempo exigía, comienzan á desmoronarse, y únicamente la solidez de sus fundamentos los salva de una demolición, con cuyos estragos luchan todavía en las horas actuales muchos de aquellos elegantes monumentos.

Las moradas de los mayorazgos, las casas mismas de la flamante nobleza, que empleaba el oro de las Indias en erigir á la fe templos y altares, escasamente obtienen el entretenimiento imprescindible para servir de asilo á sus moradores; fenómeno singular, que no basta á explicar el hondo sentido religioso de aquellas generaciones, y que se aviene mal con la fastuosidad indiscreta de los aventureros que, nacidos en cunas humildes, castigados en su mocedad por todas las privaciones, regresaban al suelo patrio ricos

todas partes, como envuelve la llama con sus lenguas vibrantes el tronco que devora. Su invasión fué continua, perseverante y lenta.

Desde los días en que Julián Florentino y Barnaba de Pisa fijaron en el trascoro y el retablo de la catedral valenciana las primeras formas del Arte renaciente, hasta aquellos en que Ordóñez y Alonso Berruguete revelaron á Forment y á Tudelilla las enseñanzas de Miguel Angel, transcurrió una larga centuria, que llenan con sus nombres Giovanne Moreto, los dos Yndacos y Domenico Fanchelli, y en la cual las sillerías y los retablos de nuestros templos se poblaron de mártires, de santos y de doctores, y enriqueció las capillas de nuestras catedrales con la fúnebre pompa de sus tumbas la vanidad póstuma de Príncipes y de Prelados. Unas veces, los gérmenes nuevos venían de Francia, de Flandes ó de Italia; otras veces eran nuestros artistas los que los buscaban, para regresar después á la Patria trayendo hasta ella inspiraciones recibidas en tierra extraña.

---

como Infantes, y ansiosos de deslumbrar con sus prodigalidades á los mismos que les vieron partir desheredados y maltrechos.

El secreto de fenómeno tan extraño sólo puede encontrarse, y al pensarlo así no me abandono á una deducción caprichosa, en una ley oscura, y hoy casi por completo olvidada entre los preceptos de un Código en desuso, pero que, á mi juicio, determinó durante muchos siglos el definitivo retraimiento de nuestros Nobles y nuestros Grandes, condenándoles á vivir encerrados en los vetustos caserones que heredaron de sus mayores.

Me refiero á la ley 46 de Toro. Contra su inhumanidad ya clamaba el mismo Palacios Rubios, que tanto intervino en la redacción del Código de que forma parte, y su injusticia fué objeto de alegaciones elocuentes del inmortal Jovellanos, que, preocupado del desconocimiento que sus preceptos respiran para los derechos de la madre y de los hijos, no percibió que infería á la Arquitectura civil española un daño que no debía cesar por completo hasta la publicación de las leyes desvinculadoras.

Era natural que el padre poseedor de un vínculo pingüe procurara conservar de sus rentas la parte que, constituyendo el ahorro de toda su vida, formara á su muerte el patrimonio de los hijos segundos, no llamados á compartir con el primero el disfrute de la herencia vinculada.

Antes de la ley 46 de Toro, la fastuosidad del mayorazgo no encontraba para expresarse el obstáculo del amor filial: los nuevos edificios, la reparación y acrecentamiento de los antiguos, cuanto, en suma, por necesidad ó por lujo venía á mejorar y engrandecer los inmuebles pertenecientes al vínculo, eran ahorro que, al abrirse la sucesión, acrecía el peculio de la esposa y de los hijos desheredados; pero después de aquella ley implacable, cuanto en reparaciones y construcciones empleara la voluntad del mayorazguista, era un nuevo dón que, al enriquecer al favorecido por el nacimiento, despojaba inhumanamente al segundogénito y á la madre.

La naturaleza humana, siempre piadosa y siempre lógica, respondió, como responde siempre á sus sentimientos instintivos, y aquel dolor de ojos, *gravi oculorum dolore,* de que Palacios Rubios nos habla, y que le impidió reñir contra la ley la definitiva batalla el día que con el Rey Don Fernando fueron las leyes de Toro consultadas, si pudo afli-

Antes que los dos Ferrandos llevaran á Valencia las tradiciones del taller de Leonardo, ya Pablo de San Leocadio había iniciado á Rodrigo de Osona y á su hijo en las tradiciones del Arte italiano, cuyos primeros atisbos resplandecen en las obras de Gerardo Estarmina. En los mismos días en que Nicolás de Florencia pintaba en Salamanca sus retablos, los pintores barceloneses seguían las tradiciones briosas de Ferrer Basa, aprendidas acaso en Avignon. Bartolomé Bermejo se influía por la técnica impecable de los Eykianos; Manuel Ferrando, Juan de Valencia, el *Spagna* y el admirable Jacomar Basó estudiaban en los talleres de la Italia central, y al volver abrían horizontes nuevos, que la elasticidad de nuestro genio asimilaba sin perder la nota cruenta y naturalista, distintivo de nuestros pintores á través de las edades.

En aquel resurgir de las formas y de la técnica, ni una sola expresión artística deja de moverse y transformarse. El hierro, la madera y el már-

---

gir al sagaz jurisconsulto castellano, trajo para el Arte español consecuencias más transcendentales y deplorables.

Dice así la ley cuyas disposiciones censuramos:

«*Ley 46.*—Todas las fortalezas que de aquí adelante se fizieren en las ciudades y villas y lugares y heredamientos de mayorazgos y todas las cercas de las dichas ciudades y villas y lugares de mayorazgo, assi las que de aquí adelante se fizieren de nuevo, como lo que se reparasen o mejorasen en ellas: y assi mismo los edificios que de aquí adelante se fizieren en las casas de mayorazgo labrando o reparando o rehedificando en ellas, sean assi de mayorazgo como lo son o fueren las ciudades y villas y lugares y heredamientos y casas donde se labraren: y mandamos que en todo ello, subceda el que fuere llamado al mayorazgo, con los vínculos y condiciones en el mayorazgo contenidas, sin que sea obligado a dar parte alguna de la estimacion o valor de los dichos edificios, a las mugeres del que los fizo ni a sus fijos ni a sus herederos ni subcesores.

»Pero por esto no es nuestra intencion de dar licencia, ni facultad para que sin nuestra licencia o de los reyes que nos vinieren se puedan hacer o reparar las dichas cercas y fortalezas mas que sobre esto se guarden en las leyes de nuestros reynos como en ella se contiene.

»*Glosa III.*—Ista et multo plura deduxi in medium in curiis taurinis quando de ista lege facienda tractabatur: reputans ipsam iniquam: iuri et rationi adversantem: sed non potui tantum clamare quo essem exauditus. Illa autem die qua publicatio erat facienda: et leges conmunicandæ cum glorioso rege Fernando: gravi oculorum dolore tentus: non potui adesse: vt huic legi perniciosæ contradicerem, spero tamen secundum illius nequitiam quod non diu subsistet.....

»Et consideratio bellissima ad palliandum legis nequitiam in favorem primogenitorum ac totalem miseriam aliorum nam per hunc modum etiam alimentis debitis de jure naturæ privabuntur.

»*Glosemata: Legum Tauri* quas vulgus de Toro appellat omnibus in iure versantibus nimis proficua a Joanne Lopez de Palacios Ruvios.—Salamanca.—Juan de Junta impresor-1543.»

mol vibran animados por una fuerza nueva. Las verjas góticas de la catedral barcelonesa y el estilo rígido de las forjas de Vivero se convierten en las cancelas primorosas con que Alonso de Jaén y el *Maestro de trazar rexas,* Cristóbal de Andino, enriquecen en Granada la capilla de los Reyes, y en Burgos la del Condestable Velasco. Las taraceas de Nufro Sánchez en la catedral de Sevilla y las primeras sillerías de Andrés de Nájera llegan á ser los relieves decorativos de los sitiales de Toledo, de León y de Zamora, rivales de los que en Ulm talló la mano experta de los Sirlyn. Las puntas y los cardos de la ornamentación gótica se convierten en volutas, recuadros y cartelas; las quimeras heráldicas adoptan las formas de los monstruos del Mito; las ninfas y los amorcillos juguetean entre las sirenas y los delfines, y el hálito más templado de una vida mejor se extiende por todas partes donde llega la mano del Arte. Las líneas de la orfebrería se habían complicado y ennoblecido, y entre la caja de Sahagún, obra primera del primero de los Arfes, hasta la custodia que labró Enrique para la catedral toledana, existen diferencias fundamentales de relieve, de traza y de técnica, en las que se contiene la historia de aquella familia de artistas, cuya merecida gloria sólo pudo disputar el punzón perseverante de los Becerriles.

Pero en España el Arte árabe y el mudéjar, que el transcurso de los siglos había convertido en Arte autóctono, influyen, aun después de vencidos, en el genio de los Arquitectos del Renacimiento. Muchos de ellos no eran, por otra parte, españoles. En las artes constructivas, como en la orfebrería, heredan los hijos la inspiración de los maestros extranjeros, que en nuestra misma tierra se habían italianizado al contacto de la nueva corriente, y los Colonias, los Guaschs y los Egas constituyen en la historia de nuestra Arquitectura verdaderas dinastías. Los Silóes y los Machucas, los Arquitectos españoles, en suma, son en aquellos días una excepción.

El sentido geométrico pugnaba por imponerse en la ornamentación, y hasta en la misma elección del material decorativo nuestros ojos meridionales encontraban la piedra demasiado monótona en sus tonos, y en su sustancia poco dócil para seguir los caprichos de la ornamentación, múltiple y copiosa.

Muchos años después de imperar por completo el Renacimiento en nuestra Arquitectura, cuando ya la sobriedad monacal de Herrera había

producido sus mejores obras, todavía los *yeseros* de Valladolid, los Villalpando, de memoria gratísima para nuestras Artes, hacían del estuco el procedimiento de decoración insustituíble para los interiores; y si las obras de Nicoluso de Pisa lograban en Sevilla imitadores y aplausos, era tal vez porque sus tonalidades brillantes y la identidad de procedimiento continuaban la tradición áurea de la azulejería musulmana.

La transformación del Arte, sin embargo, estaba terminada. Todas las Águilas de Francisco de Holanda volaban ya sobre el cielo fúlgido del Renacimiento; pero si en las artes del diseño el sentido gótico, que fortalecido por el contacto oriental constituía nuestro Arte propio, había cedido al fin, dominado por las influencias renacientes, la Música conservaba íntegra su primitiva sencillez, su majestad instintiva y aquella intención traviesa y maleante que puso Rodrigo Alemán en algunas *misericordias* de la sillería toledana, que retoza en las coplas de amores del Arcipreste y que ríe en las de los pliegos sueltos que para regocijo de los cultos imprimieron las prensas de Burgos. El aire de fuera que trajeron á nuestra Patria aquellos músicos extranjeros contratados por el Emperador y que fueron maestros de los frailes cantores de Yuste, y los que para su recreo acompañaron más tarde á su yerno Felipe, ó no traían hasta nosotros semilla alguna nueva,

as, de Torrelobatón y

es y empapados en la

a fecunda, no eran aún

to pasional de los personajes de sus comedias y la llaneza misma que resplandece en su estilo, reina en la expresión musical de sus obras. Son ellas genuínamente españolas; buscan directamente la emoción; están escritas para los más, y acaso el secreto por el que atrajeron tan pronto para su autor la pública fama, estriba en la sencillez é ingenuidad de sus procedimientos. Más inspirado que su paisano y coevo Lucas Fernández, tiene con él las semejanzas imprescindibles á que les sometió forzosamente la época en que florecieron y el medio social que les rodeaba.

No pretendo, temeroso de exceder los límites del tiempo que vuestra benevolencia me concede, comparar la obra de los dos salmantinos, de los cuales, como de aquel insigne Doyagüe, á quien más tarde pienso refe-

En las líneas 18 y 19 de esta página, dice: *acompañaron más tarde á su yerno Felipe,* y debe decir: *acompañaron á su padre Felipe.*

rirme, me ocupo con mayor extensión en los apéndices de este discurso. Gran fortuna será para mí que en tales ensayos biográficos pueda encontrar el que leyere algún juicio personal ó algún dato hasta el presente no estimado, que sirva para esclarecer la historia de los tres admirados maestros.

Fué bien distinta la época en que el último de los tres músicos floreciera. La disonancia natural había modificado, transformándola en el siglo XVII la antigua tonalidad, que ya en el XVI había pasado de los ocho venerables tonos eclesiásticos á los doce que por primera vez expuso el célebre Floriano, preparándose á la duplicación de ellos mediante la evolución del concepto del *exacordo, duro* y *molle* camino del *natural* y *bemolado*, y en el sentido de la forma mayor y menor que pueden revestir los modos en la dualidad del tono moderno.

La fecunda vida de Doyagüe, que comenzó en la mitad del siglo XVIII, duró hasta muy entrado el segundo tercio del XIX, y como aquel Bellini, patriarca de la Escuela veneciana, que durante su larga existencia conoció á los maestros del Islote de Murano, perfeccionó su obra con las lecciones de los que, como Giorgione, habían sido sus discípulos, y aun alcanzó la plenitud de la gloria del Tiziano, pudo Doyagüe asistir á las grandes transformaciones que la Música estaba destinada á sufrir en la técnica y en el procedimiento.

El siglo XVIII debía preparar en el Arte, como en todas las esferas de la vida, las renovaciones fecundas de la Edad Moderna. Un tropel de paladines heroicos recorre en sus comienzos la Europa. Los unos, como Carlos XII y Pedro *el Grande*, se disputan palmo á palmo el señorío de la estepa hiperbórea y van á terminar ante los muros de Constantinopla el combate comenzado sobre las nieves de Finlandia. Entre los dos, unas veces aliado, otras enemigo, va el Emang de los cosacos, el trágico Mazeppa, singular ejemplo de las veleidades de la fortuna. Los otros combaten en el suelo de España, llevan en sus venas la sangre real de Francia y de Inglaterra, y se llaman Berwik, Vendôme y Carlos Mordant, Conde de Peterstborough, el mayor enamorado de la hermosura de las españolas y el más fantástico y genial de los Capitanes que conocieron los siglos.

Como el viento arrastra las semillas, el huracán de los combates arrastra también las ideas, y el acero de las armas abre surcos que reciben los gérmenes de transformación. Así la Rusia semibárbara pudo presenciar la apoteosis de la Venus italiana que llevó hasta el Palacio de los Zares

un traficante napolitano, y que el Autócrata festejó como una diosa; y España, olvidando las nobles tradiciones de Claudio Coello y de Carreño, pudo recibir sin sorpresa las influencias de Luis Van Loo, de Amiconi, de Conrado, de Mengs y de Tiépolo.

Un siglo como aquel, trivial y trágico, cínico y galante, entusiasta y descreído, debía engendrar un Arte que reflejara en sus vacilaciones las dudas y la indecisión del alma de sus contemporáneos. El sentido épico que informó sus primeras décadas fué dulcificándose poco á poco, y una quietud letárgica y sedante irradia desde las alturas oficiales, en España sobre todo, en los días venturosos en que Fernando VI instauraba la insigne Academia á que pertenecemos. El Arte, adormecido bajo el Gobierno paternal de aquellos Reyes, sin triunfos y sin odios, no rebasaba en sus ideales las aspiraciones de quietud espiritual y económica perseguidas por el Padre Rávago y Don Zenón de Somodovilla. Su ideal era lo circunspecto y lo fastuoso. El manierismo francés no pudo encontrar terreno mejor preparado para desarrollar su influencia, y el influjo de Largillère y de Nattière colgó los muros de nuestros edificios oficiales, y pobló los salones de nuestra grandeza de obras convencionales y retratos amanerados, que todavía ofrecen un testimonio de la menguada iniciativa de los artistas que los produjeron.

Cada vez más, y á medida que estaba más cercana la tragedia revolucionaria, el espíritu europeo, el francés sobre todo, sentía una inclinación más intensa hacia lo exquisito y lo refinado. Lo gracioso, lo espiritual y lo discreto, imperan sobre lo fuerte, lo transcendental y lo atrevido. La Arquitectura pasa desde Vauvan, enamorado de la resistencia, hasta Mansard, esclavo de lo ornamental, como entre nosotros desde Herrera y los Moras había pasado á los geniales desenfrenos del churriguerismo. La Pintura modifica en Francia sus inclinaciones al Arte renaciente, que Primaticcio y Roso habían revelado á la Escuela de Fontainebleau, y cultiva con Wateau, Lancret y Boucher el convencionalismo bucólico que enloquecía á las Duquesas, que, empuñando tirsos floridos, guíaban por florestas ideales rebaños de cándidos bellones, adornados con rosadas cintas. La Escultura y la Música combatían por encontrar los elementos orquestrales que habían de servir de base á su expansión definitiva. El Arte francés va imprimiendo sobre Europa, sobre España especialmente, una influencia avasalladora de agrado y de molicie. Todo, á su contacto, en aquellos días, se

modifica y se deforma. Las líneas vibran y se encorvan dulcemente para resolverse en volutas amorosas. El Arte pide á lo exquisito del material y á lo primoroso de la ejecución concurso para lograr su fin fundamental, el agrado. La concha, la porcelana, el bronce, el cedro, el esmalte, el nácar, los tapices, la vitela, cuanto por su naturaleza preciosa despierta en el hombre una sensación de lujo y de grandeza, se utiliza por el artista para conseguir la aspiración soñada. Son los días en que Boule dibuja y construye los *secretaires* y las mesas esbeltas de piernas encorvadas, en que Riesener y Leleu firman sus cómodas enriquecidas por las marqueterías de Carlín y Chevalier, y en que Felipe Cafieri cincela, con primor que sólo Gouthieres igualó después, los bronces que avaloran aquellos muebles maravillosos. Un sentido confidencial y galante palpita en todo, y lleva al cuadro las malicias discretas de Fragonard, y al Dibujo y al Grabado, los atrevimientos de Binét, Saint-Aubin, Cochin y Gravelot; á la Literatura, las confesiones de Restif de La Bretonne, y á la Escultura, el picante desenfreno que rebosan las figuras de Falconet, las ninfas juguetonas de Clodion y no pocas de las porcelanas que aquellos días ofrecían al apetito de los coleccionistas las manufacturas de Sevres.

Las nupcias de las deidades nacaradas y los héroes de Boucher habían sido fecundos. Una nidada de amorcillos sonrosados y desnudos invade como banda de pájaros espantados los dominios de la decoración; cabriolea en las sobrepuertas de los salones, se encarama en las balaustradas de las terrazas, trepa á los copetes de las verjas, se esconde entre el varillaje de los abanicos, y sin respetar los libros de ciencia, profana, con la turbulencia de sus juegos, la adusta majestad de sus portadas. Las prensas multiplican en las hojas del libro impreso los sobresaltos ornamentales del *rocall* con generosidad análoga á la de los miniaturistas que, en los días del Arte gótico, enmarañaron sobre códices, manuscritos y breviarios las malezas de la decoración flamígera. El buril delicado de Cochin puebla entonces con ángeles y ninfas la portada de la Enciclopedia, y los cupidillos abandonan los simbólicas antorchas y las temibles aljabas, para manejar escalpelos, infolios y retortas. La murmuración era, aquellos días, el pan de alma, y la despreocupación, el culto de aquellos galanes y de aquellas damas que se adelantaban por los senderos de los jardines que trazó Lenotre, y cuyas verjas forjó Lamour, buscando las gradas de la guillotina que debía segar sus cuellos desnudos.

En España las influencias de aquel Arte frívolo, mundano y amable, resbalaron sobre la coraza resistente de nuestra tradición. Una esencia de realidad perduraba en la obra de nuestros artistas; por eso los mismos desvaríos ornamentales de Churriguera, donde la fauna y la flora sin estilizar alcanzaron los linderos de lo caótico, logran una consistencia que nunca alcanzaron las trivialidades del *rocall*, de igual manera que en días más lejanos los calados geométricos, que nuestros Arquitectos aprendieron de los alarifes orientales, se apartaron de las columnas trenzadas, las bóvedas de nudos y las medréporas, los corales y los ramajes deformes con que el Arte *manuelino* enriqueció las pesadillas de sus creaciones.

Nuestras Artes al contacto del Arte francés perdieron, sin embargo, el acento de melancolía y de ascetismo que, sin debilitarlas, las entristecía. Italianos que habían estudiado en *Capo di Monti* la técnica y los procedimientos que compartían el amor de Winkelmam hacia la recién descubierta Pompeya y admiraban las insinuantes reproducciones de sus bellezas, debidas al enérgico buril de su compatriota Piranesi, creaban en el Retiro una industria, orgullo de los propios y admiración de los extraños.

Ya por entonces la áspera y cruenta tradición de nuestra Escultura había modificado su ideal. Desde el realismo desgarrador y trágico de Gregorio Fernández y la dramática amargura de Montañés y Alonso Cano, había pasado al misticismo resignado de Pedro de Mena, Roldán y la Roldana y los dos Moras; y si todavía en muchas de las obras de Carmona y de Salcillo conserva el sentimentalismo y la piedad, no en pocas el insigne escultor murciano parece complacerse en animarlas con un sentido detallista, narrativo y primoroso, que responde á una influencia del Arte italiano que la crítica todavía no ha conseguido precisar.

En la segunda mitad del siglo XVIII los artistas españoles, poco inclinados á acoger como expresión definitiva las creaciones artificiales y fastuosas del manierismo, se encontraban preparados para entregarse sin resistencia á los preceptos de los neoclásicos, cuyo énfasis y cuya sencillez afectada encajaban mejor en nuestro espíritu grave y tenaz que la despreocupación, y bien pudiera decir el cinismo, del Arte francés en el reinado de los últimos Luises. Maella, Bayeu, todos los que más tarde se abandonaron á la corriente iniciada por Luis David, si lo hicieron por falta de originalidad genial, representaron al seguirla una protesta contra la superficialidad veleidosa del Arte francés.

Doyagüe, como Goya, sintió crecer su inspiración en aquel medio enrarecido. Goya, en la Corte, retratando en el Palacio de los Reyes Príncipes y Monarcas, ó buscando bajo los sotillos del Manzanares y en las frondas bucólicas de la Moncloa los asuntos de sus maravillosos cartones. Doyagüe, en Salamanca, entre la quietud letárgica de la catedral en que desde niño comenzó su carrera. Los dos alcanzaron á la madurez de su genio cuando llegó hasta España la oleada de la invasión, primera forma para ellos tangible y próxima de la sangrienta Revolución francesa. El uno miró caer en la Puerta del Sol y en la Plaza de Oriente los mamelucos del Imperio, y presenció los fusilamientos del Prado y de la Moncloa; el otro vió desfilar por las venerandas calles de su ciudad nativa las casacas rojas de los soldados de Wellington que tornaban vencedores de los Arapiles; ¿cómo extrañar que el alma rebelde del pintor pusiera en sus lienzos y en sus aguasfuertes toda la amargura de una maldición y toda la violencia de su cólera impotente, ni que el alma sencilla de Doyagüe llevara á sus composiciones armonías de perdón y cantos de victoria?

Vivió Doyagüe en los días en que el gran movimiento del espíritu humano operado á fines del siglo XVIII engendraba la revolución musical comenzada por Gluck, y que continuaron Mozart, Cherubini, Mehul y tantos otros. El Arte, sofocado por las frivolidades con que le recargara el mal gusto de los *virtuosi*, luchaba por encontrar su verdadero destino, y aspiraba á la pintura de los sentimientos. Sin darse exacta cuenta de sus propósitos, combatían los novadores por sustraer el idioma de los sonidos á las tendencias materialistas, ennobleciéndolo, espiritualizándolo y redimiéndole del yugo artificioso que le convertía en una mera distracción sensual.

Los trágicos acontecimientos con que terminó la centuria 18.ª imprimieron al orbe todo, y más singularmente á la Música, un carácter de dramatismo y de grandeza que jamás tuvo hasta el final del *Don Juan* de Mozart. Todos los elementos de la composición musical sufrían una transformación, reveladora de la fiebre que devoraba los espíritus. La frase melódica perdió su amplitud y su serenidad; sus terminaciones fueron más bruscas y menos solemnes; las modulaciones se hicieron más frecuentes, más vivos los ritmos y más chillonas las sonoridades. Ya la orquesta por entonces había adquirido un extraordinario desarrollo. Más rica, más variada y más poderosa que antes, todo lo dominaba con su masa formi-

dable, *que parecía*—copiando la expresión de un crítico ilustre—*dispuesta para expresar las pasiones tumultuosas de un pueblo emancipado y de un siglo enfermo*. Desgraciadamente, el movimiento espiritualista del 89 no conseguía dominar la ola materialista, más poderosa á cada instante, y las Artes todas, las de la palabra como las de la línea, sólo ganaron en la brillantez y decoro de la forma y la habilidad y perfección de la factura. No podía ser la Música más afortunada, y también recurrió, como sus hermanas, para sustituir la inspiración que faltaba á sus cultivadores, á los recursos de una técnica artificiosa, al concurso de una instrumentación sabiamente dispuesta y á los efectos sensuales de la sonoridad, que robaban al oído la delicadeza que en otros días le hicieron amar las obras exquisitas de los viejos maestros. El tiempo de los compositores instrumentistas se aproximaba; el gusto colectivo se disponía para los éxitos clamorosos de Liszt y de Berlioz.

Antes de comenzar el período romántico, todas las formas musicales eran ya de dominio común para el Arte: la ópera, los oratorios, las misas, la música de órgano, la *suite,* la sonata, la obertura, la sinfonía, el trío, el cuarteto y los propiamente llamados conciertos.

Era, sin embargo, el drama musical el menos adelantado en sus procedimientos. Moldeado en el mismo troquel de la ópera, la acción dramática, el movimiento escénico, cuanto, en suma, constituye el fondo poético, ocupaba en la composición un lugar secundario, avasallados los elementos todos por la importancia creciente de la melodía vocal.

La decadencia en que durante toda la mitad del siglo XIX vivía la Música religiosa de Europa entera, afligía más intensamente aún á la Música española; sólo como excepción sostenía en París Santiago de Masarnau el buen nombre artístico de España, en los días del romanticismo musical, y por excepción también conservaban nuestras catedrales la gloriosa tradición de los grandes compositores religiosos, guardando cada una de ellas, en sus archivos, los modelos de sus respectivos maestros de capilla. Pero ni en España ni en Italia, donde también los maestros españoles pusieron su genio musical al servicio de los Pontífices, se había comenzado á publicar los monumentos atesorados durante tantos años.

La Lira Sacro-Hispana de D. Hilarión Eslava, cuyas investigaciones arrancan desde la segunda mitad del siglo XV, puede considerarse como la primera iniciativa encaminada á vindicar el concepto del Arte musical

español. La historia de la Música en nuestra Patria debe á aquel varón ilustre la salvación de muchas composiciones de los viejos maestros que por el abandono de los archivos de las catedrales hubieran desaparecido en corto plazo, como desaparecieron otras muchas, cuya pérdida definitiva lamentamos. Su tesón inquebrantable recogió en los libros de coro, en los papeles de atril, revueltos y confundidos, en los archivos de las iglesias españolas y en las Bibliotecas de Francia y de Alemania, las reliquias gloriosas de nuestra Música sagrada, reuniendo elementos dispersos y completando un catálogo de obras maestras que, sin su constancia, estarían ya definitivamente perdidas.

Vencedor de la indiferencia y de la apatía de sus contemporáneos, consiguió que una sociedad de profesores y amantes del Arte colaborara en su magna empresa; dirigió cerca de dos lustros la publicación de sus inapreciables hallazgos, y como fruto de su labor meritísima, hoy pueden los amantes del Arte encontrar en aquellas páginas las obras más notables de Ceballos, Robledo, Rivera, Cristóbal de Morales, Navarro y Victoria, del siglo XVI; las de Aguilera, Suárez, Veana, Pontac, García Salazar, Comes y Ortells, del XVII; las de Torres, Muelas, Nebra, Ripa, García y Aranaz, del XVIII; y las de Cabo, Secanilla, Doyagüe, Pons, Cuéllar, Ledesma (D. Nicolás), Andrievi, Rodríguez, Ledesma, y algunas del mismo Eslava, del XIX.

Futuras investigaciones completaran, sin duda, los tesoros de nuestra bibliografía musical; pero después de los esfuerzos de aquel navarro ilustre, pudo ya el erudito estudiar los rápidos progresos del Arte en nuestra Patria, viendo cómo *el Canto llano, el Órganum, la Diafonía, el Discantus* y *el Fabordon*, del siglo XV, avanzan hasta el género fugado ó de imitación, pasan desde él á la sencillez melódica ó armónica, y llegan más tarde á la combinación de los dos sistemas, hasta que influídos por los adelantos del género dramático, utilizan todos los recursos que el Arte les ofrece, dividiéndose, por fin, en las tres escuelas que en la actualidad dividen el campo de la Música sagrada.

Con razón puede llamarse á Eslava nuestro último músico religioso. El con Doyagüe, cuyo sentido ecléctico compartía, conservó en el siglo XIX la gloriosa tradición española, y aplicó con medida prudente y sin menoscabo de su sentido severo y patético las adquisiciones del Arte moderno á sus producciones personales. Su fecundidad fué inagotable: *su Te Deum,*

su Oficio, su Misa de Difuntos, sus Lamentaciones, sus Motetes á voces solas, y la paráfrasis de la cántiga catorce de Don Alfonso *el Sabio*, bastan para justificar su renombre, y en todas ellas, sin llegar á las exageraciones de los compositores modernos, campean la originalidad, la verdad y la riqueza de armonía y de modulación, avaloradas por la sobriedad en el empleo de la orquesta y la maestría en el manejo de las voces.

Menos venturoso que el de la Música sagrada fué entre nosotros el destino de la Música profana. Sólo después de la obra pintoresca de los *tonadilleros* del siglo XVIII floreció, por excepción, algún notable instrumentista, como aquel famoso Cañada, cuya hija Carmen consiguió en el canto memorables triunfos, y que formó para los conciertos de Palacio la pequeña orquesta que despertó en nuestra aristocracia el amor á la Música clásica. Componíanla los Rozquellas, Andrés y Francisco, violoncellista el segundo, y violinista el primero; el fagotista Fornells; el trompa Sineo y el flautista Larcha, y además del Alcázar regio, alegraron con sus sesiones musicales los palacios del Conde de Clavijo, del Duque de Osuna y de la Condesa de Benavente.

Por aquellos días (1773), refiere Iriarte que D. Antonio Rodríguez de Hita ofrecía en su casa á un selecto público audiciones de sus sinfonías concertantes; ejemplo singular en España, donde la Música *di camera* consiguió siempre escasos cultivadores. Justo es, sin embargo, consignar que en aquellas horas de tan mermada producción artística nuestros críticos musicales lograban merecido aplauso en Italia y en el resto de Europa, y que las obras de Arteaga y de Eximeno y el poema de la Música de Iriarte eran traducidos á varios idiomas.

En el siglo XIX, coincidiendo con el esplendor que á la Música religiosa consiguieron prestar Eslava y Doyagüe, florecieron entre nosotros músicos dramáticos que, como Gaztambide, Barbieri y Arrieta, lograron llevar más allá de nuestras fronteras el eco de su merecida fama. Todavía llora España la reciente pérdida del fecundo Chapí y del popularísimo Chueca; aún por fortuna se sienta entre nosotros el inspirado Bretón, y son aplaudidos por todos los públicos las partituras de Jiménez, y los aires regocijados con que Valverde lleva á los bulevares parisienses los ecos de la donosura y el desenfado madrileños.

No fuera justo olvidar, llegado este punto, la labor perseverante de trabajadores infatigables que no tienen asiento entre nosotros, y es el pri-

mer nombre que acude á mi memoria uno que, sin que yo lo pronuncie, estará presente en la vuestra. Me refiero al maestro Pedrell, que desde 1882 comenzó la publicación de su *Salterio Sacro-Hispano* iniciando una serie brillante de publicaciones, referentes casi todas á la antigua Música española, y que, como las dedicadas á Salinas, Guerrero, Gómez y Morales, constituyen trabajos de relevante estimación para extraños y para propios. Su Antología *Hispania Schola Música Sacra,* cuya publicación comenzó en 1894 y que hoy edita la casa Breitkopf und Härtel, de Lepzig, es obra que por sí sola bastaría para conquistar á su autor merecido renombre, y la edición de las obras de Morales, Guerrero, Ginés Pérez, el padre Tomás de Santa María, Cabezón y los siete tomos ya publicados de las obras completas de Tomás Victoria, en texto castellano, francés y alemán, dan testimonio de una ilustración verdaderamente excepcional y de una perseverancia digna de ser imitada.

Pudiera, llegado este punto, considerar cumplido el deber reglamentario que me obligó á la necesidad de molestaros; pero mi confianza en vuestra benevolencia me decide á no terminar sin expresar sinceramente mi opinión, errónea tal vez, pero ardientemente profesada, acerca de la eficacia de nuestra labor sobre la cultura artística de la Patria.

La Corporación á que desde esta tarde tengo el orgullo de pertenecer, como casi todas sus similares de Europa, tuvo por modelo la creada en Francia por Luis XIV. Fué aquélla producto y expresión de una fuerza social y política, hecho frecuentemente registrado en la historia del Arte, y repetido desde el Egipto de los Faraones hasta la Francia de Mazarino: acción de los elementos políticos sobre las manifestaciones de la cultura, necesaria siempre, por más que alguna vez haya podido ser funesta.

Son distintos los tres grupos de elementos que integran nuestra Academia: el de los artistas, que aportan á la obra colectiva el patrimonio tangible de sus creaciones; el de los arqueólogos, historiadores y críticos que preparan el estudio y difusión del Arte del pasado, y el de aquellos que, sin más título que un amor acendrado á la belleza, consagran su actividad á la solución de los problemas, hoy más difíciles y complejos que nunca lo han sido, que con el Arte se relacionan.

No pueden éstos, no puedo yo tampoco, añadir un timbre nuevo á las glorias nacionales; por excepción, les es dado investigar y reconstruir

el desenvolvimiento del Arte pretérito; pero de ellos debéis exigir, si es sincero el amor que ostentaron como título para sentarse entre vosotros, que recaben, organicen y dirijan en provecho del Arte patrio todos los medios con que pueden servir tan alta empresa.

La acción del Estado en el Arte debe acalorar su desarrollo y su progreso; debe conservar los vestigios gloriosos de su pasado, y debe difundir ampliamente el conocimiento de cuanto sirva para su enseñanza fecunda.

No desconozco que tal intervención del Estado en el Arte puede conducir en ocasiones—la Historia registra de tal aberración numerosos ejemplos—á la formación de un Arte oficial, seco, enamorado del convencionalismo, árido, ampuloso é insincero; pero tal fenómeno no se produce sino cuando los poderes públicos invaden el campo de la acción docente, reservado sólo á los maestros del Arte, y tuercen, con intervenciones indiscretas, el curso libre y espontáneo de la actividad artística. Corresponde á los poderes públicos facilitar al Arte los elementos imprescindibles para su desarrollo; pero no debe, no puede trazarle orientaciones ni imponerle criterios estéticos.

Es su acción menos peligrosa cuando defiende y conserva las realidades ya creadas ó facilita la difusión de su conocimiento, y es mucho cuanto en tal materia puede la actividad oficial hacer de bueno y de fecundo. Nuestros Museos son pocos, y debemos confesar que hasta el presente no merecieron toda la solicitud necesaria para su organización perfecta y su progresivo desarrollo. Es nuestra gran Pinacoteca un legítimo timbre de orgullo nacional; no desmerece la riqueza artística en ella acumulada de la que conservan los tres ó cuatro mejores Museos del mundo; pero debemos pensar que nuestra Nación no realizó para conseguirlo sino un esfuerzo económico muy escaso, limitándose á gastar en la conservación de las obras en él existentes lo estrictamente necesario, muy poco en su instalación modesta y casi nada en aumentar sus fondos artísticos. Maravilla pensar lo que sería actualmente nuestro Museo si España hubiera gastado para enriquecerlo la quinta parte de lo que gastaron Francia en su Louvre, Inglaterra en su Galería Nacional ó Alemania en su Kaiser-Frederich Museum. ¡Mucho podemos imitar los españoles de las últimas centurias de nuestros abuelos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Pero la acción del Estado no debe circunscribirse á nuestro gran Mu-

seo. Es preciso recoger el patrimonio artístico del pasado y conservarlo adecuadamente, á ser posible, en sus puntos de origen. Una gran tradición artística es una gran carga nacional, que, si sólo pueden poseer los pueblos de larga y vieja historia, no pueden desatender las naciones que aspiran á un porvenir glorioso y fecundo.

Así lo entendió Italia, y así lo entiende Europa entera. No son ya sólo los Museos provinciales los que disputan á los nacionales la clientela de los artistas y de los eruditos: hoy es en el Museo municipal donde la cultura contemporánea busca las huellas del Arte de otros días y la expresión de la belleza de pasadas edades.

En nación ninguna como en nuestra Patria razones étnicas, geográficas y políticas diversificaron tanto en las distintas comarcas las manifestaciones del Arte, y es lógico que los diferentes grupos que integran la resultante de nuestra fisonomía artística puedan ser estudiados en el sitio para donde los creó la fantasía de sus autores, sin privar á los monasterios catalanes del marco accidentado y verde de sus campiñas fecundas, á los primorosos alcázares andaluces de las frondas que les dan frescura y del espejo cristalino de las aguas que los retratan, y á las iglesias y fortalezas de Castilla de los ásperos breñales donde se asientan y del diáfano cielo azul sobre el que destacan sus veletas agudas y sus torreones dorados.

Como en todos los órdenes de la vida, dos fuerzas regulan el desarrollo y progreso de la actividad: impulsiva y fatal, la una; reflexiva y previsora, la otra, y podría decirse que orientadas en polos contrapuestos; sin la primera, sería imposible el avance; sin la segunda, la marcha sería un salto en las tinieblas. La primera es espuela que hiere é impulsa; la segunda, freno que regula y contiene, y á su empleo armónico y prudente debe fiar la Humanidad su perfeccionamiento y su progreso. Cuando falta alguna de ellas, y según la ocasión, el espíritu humano se somete al letargo ó al vértigo. Para utilizar un símil expresivo, podríamos decir que los pueblos que carecen de espíritu reformador son aquel corcel que no compartía las impaciencias del jinete y que obligaba al Cid castellano á maldecir ante los muros de Zamora al caballero que cabalga sin espuelas; mientras que aquellos á quienes falta la fuerza reguladora de la tradición, recuerdan con su avance sobresaltado la carrera de Maceppa atado sobre el bridón salvaje camino de las estepas á través de los bosques enmarañados de Ukrina.

Por volar muy rápida la fantasía, es, en materia artística, más necesaria que en otra alguna la conservación de las tradiciones y de las enseñanzas.

Aún más en la esfera del Arte que en otros órdenes de la actividad, se imponen y utilizan en la evolución de los nuevos métodos las enseñanzas recogidas en la práctica de anteriores procedimientos. La Ciencia determina sus conquistas expresándolas en formas definitivas é inmutables, susceptibles de ser por todos aprendidas y aplicadas, mientras la obra artística, si comunica al que la mira la impresión inefable de la belleza, no siempre enseña al que la estudia el procedimiento con que puede realizarla. Es el Arte múltiple y vario; sus expresiones cambian según la personalidad del artista que las realiza, y cada obra maestra constituye, por ser única, algo que no puede desaparecer sin producir una pérdida insustituíble para el Arte entero; de aquí la imprescindible necesidad de conservar con solicitud acuciosa cuanto enriqueció el tesoro artístico de las edades, y de encomendar á una dirección diligente la tutela y la defensa de todos los vestigios y tradiciones que el Arte, en el transcurso del tiempo, fué dejando como estela luminosa en el espíritu de los pueblos.

La ardua tarea de salvar del olvido nuestra gran tradición artística, iniciada por un Académico ya difunto, el Sr. García Alix, que llevó al presupuesto las primeras partidas destinadas á la formación de nuestro Catálogo monumental, está, por fortuna, bastante adelantada, y no peca de optimista el que, como yo, considere que cuantos Ministros dirigen en España las Bellas Artes, perseverarán, hasta terminarla, en una empresa para cuya continuación deben ser estímulo los aplausos que los Catálogos ya formados merecen á las mayores autoridades de Europa en tan difícil materia. Ella obtuvo del Sr. Salvador atención preferentísima, y á sus iniciativas, secundadas ardientemente por el Sr. Gimeno y por el actual Ministro de Instrucción pública, deberán bien pronto el turista y el estudioso la fortuna de conocer los trabajos meritorios ya reunidos, por medio de publicaciones abreviadas que no excluyen la edición completa que por lo costoso de su reproducción gráfica es por hoy necesario aplazar.

Las investigaciones exigidas por la formación de los Catálogos provinciales ofrecen orientación sobrada á nuestro buen deseo para formar Museos de singular intensidad docente, y cuya organización es imprescindible comenzar desde ahora.

Tres grandes grupos componen el Arte de nuestro pasado. Constitu-

yen el primero las obras de nuestra civilización pre-cristiana, y las excavaciones de Numancia, Itálica, Mérida, Ampurias, Medina Zahara y otras más que renuncio á citar, reglamentadas hoy por la ley que desde hace poco tiempo las regula, y que tan sincero aplauso merece á cuantos aman el Arte, pueden nutrir con esplendidez las colecciones referentes á aquellas edades.

Está formado el segundo grupo por el Arte mahometano. Conserva España todavía los vestigios más completos de los días venturosos del Arte oriental y las huellas del proceso interesante y único que asimiló á la Arquitectura europea la tradición de los alarifes mahometanos. Nuestra Patria guarda casi por entero el tesoro de la Arquitectura mudéjar, y no sólo en Córdoba, que encierra las maravillas de su Mezquita, y en Medina Zahara y en Zaragoza, donde aun se admiran las bellezas del Arte de taifas, y en Sevilla y en Granada, en cuyos maravillosos alcázares dejó el Arte exquisito y refinado de los vencidos sus últimos esplendores, sino en Castilla y en León y en España entera encuentran el erudito y el artista las enseñanzas fecundas contenidas en los vestigios de aquella Arquitectura singular.

Corresponden al tercer grupo las colecciones que encierra nuestro Museo Arqueológico Nacional, y las que conservan muchos de nuestros Museos provinciales; fuentes inapreciables y variadas que la solicitud y competencia del Cuerpo facultativo que las custodia no alcanza, por lo insuficiente de los locales y lo exiguo de las cifras del material consagrado á este servicio, á instalar en condiciones que faciliten su admiración y su estudio, ni mucho menos á que sus series sean prudentemente completadas. Poco tiempo hace que la gallardía generosa del Presidente del Consejo y el desinterés de un Cabildo benemérito permiteron completar la de las arquetas hispano-arábigas, que son orgullo de nuestra industria medioeval; pero ni una política artistica previsora puede confiar en tan venturosos acasos, ni los adelantos actuales hacen imprescindible, para que la eficacia docente de los Museos sea completa, la autenticidad incontrovertida de todas las piezas que integran una serie determinada. Muchas de las que figuran en Museos como el de Kesingthon son maravillosas reproducciones, y la tolerancia de su dirección en esta materia no menoscaba, en el concepto de los cultos, su merecido renombre.

Las tradiciones artístico-industriales de nuestra Patria exigen la crea-

ción de un Museo de Artes decorativas. Durante mucho tiempo hemos procurado reunir obras de Arte antiguo, prefiriendo el carácter suntuario al popular, y las hemos incorporado sistemáticamente á nuestro Museo Arqueológico. En esa solícita tarea, el espíritu dominante ha sido siempre el que anima y estimula los afanes del coleccionista. Hemos guardado y clasificado las obras; las hemos aplicado al conocimiento de la Historia más que al del Arte, y hemos relegado á segundo término su fin didáctico, renunciando á su aprovechamiento como fuente posible de producción moderna.

Por mi parte, considero necesario adoptar ya una nueva orientación. No diré yo que tal cambio de conducta afecte á lo que directamente se relaciona con el Museo Arqueológico; pero sí en cuanto se refiere al uso y empleo de las obras de Arte aplicado antiguas, que debían constituir por su naturaleza la base primera del Museo, cuya formación considero imprescindible. Su conservación y su agrupación debe tener un carácter docente definido, y con esos objetos que constituyen la experiencia del pasado, tanto por el aspecto técnico de la fabricación como por el artístico, podríamos ofrecer á la generación presente una experiencia insustituíble, digna de sumarse al saber que actualmente se consigue en las escuelas y en los talleres. Para tal Museo, la lógica impone la adopción del tipo serial y técnico, es decir: la clasificación de los objetos demostrando la evolución de cada una de las Artes aplicadas, bajo el aspecto del procedimiento y bajo el aspecto de la sucesión. No se me oculta que un Museo de tal índole, formado con ejemplares originales, está fuera del alcance de los recursos actuales de nuestra Patria; pero en las Artes aplicadas, las reproducciones exactas resultan tan instructivas como la obra original. Las vitrinas de un Museo de esta índole deben ser, según el concepto moderno, libro abierto á los ojos de sus visitantes; pero libro al que no falten los comentarios y aclaraciones necesarias para que la lectura resulte fácil, rápida é instructiva. Los Museos así formados, no sólo completan la preparación de los artistas y de los artífices, sino que educan y perfeccionan el gusto colectivo.

Tampoco debería excluirse sistemáticamente del Museo futuro aquellos objetos extranjeros á propósito para explicar las influencias cuya asimilación reviste entre nosotros caracteres distintos y grados diversos. Tal conocimiento no resulta en la práctica mera erudición: sirve para que artistas, artífices y público no protesten alarmados de las influencias ex-

tranjeras que llegan hasta nosotros en el actual momento, y para que aprendan en el ejemplo y la experiencia de otros días cómo pudieron asimilarse al temperamento artístico nacional.

Desde los días en que el movimiento prerrafaelista iniciado en Inglaterra determinó la inclinación del gusto colectivo hacia las obras de los *primitivos* italianos, el mercado mundial absorbió con avidez las obras de los viejos maestros, y no tardó en llegar un momento en que, siguiendo igual camino y agotadas por completo sus obras, lograron en el mercado precios fantásticos también las de los *primitivos* flamencos. Sucedió igual con los maestros alemanes, y otro tanto ocurrió con los franceses, sin que con todas las obras de las épocas primeras de la Pintura de tales naciones se haya aplacado la sed de los coleccionistas ni satisfecho las necesidades de los nuevos Museos.

Por ser nuestra riqueza más copiosa, y por defenderla de una parte el atraso de nuestras comunicaciones, y de otra la clausura de los lugares en que mucha de ella se conserva, la Pintura primitiva española, aunque comienza á ser objeto de persecución y de solicitudes, no lo ha sido todavía de depredaciones y de despojos que nuestra previsión puede evitar. El peligro está cercano. El San Miguel de Bermejo (que hoy conserva la colección Vhernher) y la Virgen del Maestro de la Sisla (que también se encuentra en un Museo extranjero) son los primeros anuncios de la invasión que se aproxima, y los estudios admirables de Berteaux, de Mayer, de Tramoyeres y de Sampere, si á nosotros nos advierten de lo mucho que nos corresponde defender, evocan en el ánimo de los extraños la visión de lo mucho que pueden conquistar.

Y, sin embargo, en nuestro Museo del Prado no existe una sala donde, contemplando las obras de los *primitivos* españoles, pueda el visitante estudiar la historia gloriosa de nuestra Pintura y la red de las influencias que moldearon nuestro ideal, modificaron nuestra técnica y concluyeron por imprimir en la obra de los maestros españoles la nota de su naturalísimo implacable y cruel. No juzgo indiscreto afirmar que tal necesidad será atendida: para el actual Ministro de Instrucción pública constituye tal empresa una preocupación verdadera; y al hablar de lo inaplazable de su realización, no intento en el momento presente que mis palabras sean un estímulo, sino un anuncio que seguramente recogerán con agradecimiento los amantes de nuestras tradiciones pictóricas.

Hourtique afirma que la fecunda tarea de difundir los conocimientos adquiridos interesa poco á los sabios, para los cuales representa empresa más útil perseverar en el camino de nuevas é interesantes inquisiciones.

Y, sin embargo, de nada serviría su esfuerzo si otros espíritus cultos y perseverantes no incorporaran al conocimiento colectivo las conquistas que lentamente enriquecieron el acervo de la Ciencia.

La fisonomía espiritual de los pueblos se acomoda rigurosamente á sus accidentes físicos, diré más aún, á sus modalidades geográficas. En la tierra española puso la Naturaleza cumbres excelsas y cordilleras elevadas; pero puso al mismo tiempo monótonas llanuras y estepas pedregosas, rebeldes al cultivo, que arranca sin esfuerzo rendimiento pródigo al suelo generoso de su litoral. Como esas cumbres que en nuestro sistema orográfico se llaman Muley Hacem y la Maledeta, en el Arte industrial y las Ciencias tuvo siempre España entendimientos próceres que no siguieron, sino señalaron, los rumbos del progreso humano; pero á la manera que en su suelo faltan las laderas y desde el picacho se desciende por el despeñadero hasta el llano infecundo, nuestra vida intelectual no llega hasta las últimas capas sociales, falta de aquella burguesía científica, vivaz y perseverante que difunde y aplica el conocimiento puro, convirtiéndolo en norma de conducta y en móvil y estímulo de la conciencia colectiva.

En el Arte, como en la Ciencia, son grandes nuestros maestros y pequeñas nuestras escuelas. No está la falta, ciertamente, en la aptitud de nuestra masa social, útil para toda empresa y dispuesta para toda enseñanza; ni tampoco en las iniciativas directivas, á cuya solicitud pocos problemas quedaron sustraídos, sino en aquel pecado de inconstancia que dificulta y esteriliza el esfuerzo de nuestra raza, destinada por ley de la Historia á brillar, pero consumiéndose, semejante á la antorcha, que si disipa las sombras de la noche, es á condición de convertirse en cenizas.

Ya en los días de Fernando VII sintieron nuestros gobernantes la necesidad de dar una orientación práctica al espíritu artístico de nuestro pueblo; y de entonces data el primer intento de organizar las enseñanzas artístico-industriales con la creación de las que se llamaron Escuelas de Artesanos. Ha pasado casi una centuria, y mientras Londres, Birminghan, Nurenberg, Munich, París, Viena, y, por no hacer más prolija la enumeración, Europa entera, han encontrado para tales enseñanzas formas definitivas y casi perfectas, nosotros, desorientados en el laberinto de tanteos

que nos llevaron al fracaso, vacilamos todavía y vemos cómo nuestro abandono deja desaparecer las huellas de la industria artística, autóctona, cuyo espíritu singular é insustituíble contribuyeron á formar todos los pueblos que colaboraron en la historia de nuestra Península, y que en nuestra Metalistería, nuestra Cerámica, nuestra Arquitectura, nuestros tejidos, nuestras joyas, dejaron el sello del complicado gusto oriental y la línea rígida y vigorosa de las civilizaciones del Norte. Una prudente solicitud puede salvar todavía del olvido y la desaparición tesoros de riqueza decorativa, y haciendo resurgir en nuestras ciudades, donde las tradiciones del aprendizaje y del procedimiento no se extinguieron por completo, las filigranas de Salamanca, las incrustaciones toledanas, los cueros labrados de Córdoba, las taraceas y lacerías granadinas, las sederías de Valencia, la cerámica de Talavera, Alcora y el Retiro, la azulejería sevillana y tantas industrias suntuarias á que bien pronto ofrecería el mercado mundial éxito y remuneración indispensables. En esta materia, como en todas aquellas en que es necesario rectificar orientaciones seguidas sin fortuna, el problema resulta de solución más difícil que cuando, planteado en integridad y sin que esté complicado por equivocaciones anteriores, la acción del gobernante se limita á buscar el acierto, sin necesidad de encontrar el remedio á las consecuencias de añejos errores.

De todas suertes, es urgente poner mano y resolver con rapidez este difícil asunto. Todavía es tiempo: tuvimos tanto, que la codicia y la ignorancia han podido menoscabar nuestro tradicional tesoro, pero no han conseguido agotarlo, y una prudente tutela puede todavía conservar lo suficiente para que sirva de admiración á los extraños y de enseñanza fecunda á las generaciones que nos sucedan.

Las coincidencias históricas que acumularon en nuestra Patria estas riquezas inagotables nos llevaron á difundir en América no sólo nuestro dominio eventual y precario, sino el espíritu latino y los ideales de nuestra raza, que absorbió asimilándose los elementos étnicos indígenas. No fué muy intensa nuestra influencia artística en aquel continente; pero fué la única. España no necesitaba para desarrollar su equivocada política colonial enviar á las Indias artífices ni poetas, sino gobernantes, golillas y soldados; y las necesidades estéticas de aquellos pueblos, más enamoradas, por su reciente advenimiento á la vida, de lo esplendoroso que de lo bello,

podía satisfacerlas con creces la exportación española, dentro de los límites modestos á que la reducía la sobriedad de los aventureros que enviábamos á buscar fortuna en aquellas tierras.

La emancipación de las numerosas nacionalidades de aquel fecundo continente, y la necesidad de constituir su autonomía entre constantes luchas con el conquistador primero, y más tarde con sus dictadores, no permitió que en la pasada centuria se orientaran las recientes nacionalidades americanas en la aspiración de un ideal artístico, y hoy que esa aspiración se inicia, parece natural que la misma España que las incorporó á la unidad de la Historia, que las formó con su sangre, que les legó sus vicios y sus virtudes transmitiéndoles sus creencias y sus ideales, las acompañe, contribuyendo á que realicen el más espiritual de los fines humanos.

La misma lengua, vínculo principal y casi exclusivo de toda enseñanza; la misma Historia, los mismos héroes, las mismas tradiciones y la misma susceptibilidad emotiva, inclinan á la América latina á buscar con preferencia la obra artística en el mercado de la madre España. ¿No sería empresa fecunda hoy, que olvidados los viejos rencores presenciamos el resurgir de estos viejos afectos, recoger, con una política artística previsora, las fuerzas que aquellos pueblos vigorosos ofrecerán en breve al desarrollo del Arte mundial? La obra no es difícil, y al igual que la vieja Roma fué durante muchos siglos la metrópoli del Arte europeo, podría España ser para la juventud artística americana metrópoli donde encontraran las nuevas generaciones el viejo solar de la raza, y un punto de etapa en el camino del estudio de las Artes clásicas.

Hoy que se encuentra en camino de próxima realización el proyecto patrocinado por augustas solicitudes de establecer en Sevilla, donde se guardan los tesoros de documentación insustituibles para la historia del nuevo continente, un Centro de estudios históricos, abierto á la actividad de los sabios americanos, parece oportuno completar tan afortunada iniciativa convirtiendo en realidad lo que fué un día sueño del inmortal Fortuny: el establecimiento de una corte artística en Granada, centro y emporio de las tradiciones del Arte árabe europeo, y en el monasterio de Aguilar de Campóo, un Museo de Arte románico cántabro-castellano.

Y lo mismo que en Granada, en Toledo. Ciudades son las dos merecedoras, por los tesoros que encierran, de ver instaladas en su seno dos escuelas donde pudiera la juventud peninsular, antes de buscar fuera de

la Patria el complemento de su educación artística, fortificar, con el estudio de las bellezas que guardan, el sentido peculiar y solariego de nuestro genio propio. Poco costaría entonces añadir á las pensiones y becas que por oposición entre españoles debería proveer el Estado, el número de las que fueran necesarias para que los artistas de la América latina vinieran á España á recoger entre nosotros el depósito de las tradiciones estéticas de nuestra raza, para que, formados los nuevos artistas en el troquel de nuestras enseñanzas, el mercado de aquellos países recompense largamente el desembolso inicial. Forma afectuosa de ejercitar cerca de aquellos pueblos la acción rectora que la Historia nos impone, conservando sobre ellos la influencia espiritual á que nuestra tradición nos da derecho.

Son las actuales horas de preocupación y de zozobra. La tierra, cada vez más rica, comienza á ser estrecha para una Humanidad cada vez más pobre, y en el asalto violento de los desheredados á las fortalezas del capitalísimo, ni siquiera queda como supremo consuelo á los vencidos la esperanza de un mundo mejor. Con razón el alma piadosa de Spencer, considerando en sus últimos días la limitación de la Ciencia á que consagró su vida entera, condensaba todas sus amarguras en aquella fórmula ardorosa y vibrante como una llama: «Somos ya demasiado sabios; seamos buenos».

¡Bondad! Sin ella, que es caridad y resignación y tolerancia, serán insuficientes las conquistas de la Ciencia y del Trabajo, y hasta la Justicia soñada aparecerá ante los ojos de los que suben envuelta en el manto rojo de la venganza.

Por fortuna, en el naufragio de las ilusiones y de las creencias que caracteriza la edad presente, el hombre, necesitado más que nunca de ideales, busca afanoso la urna sagrada en que depositar las cenizas de su espíritu; y si la fe no detiene su brazo armado por los rencores, más de una vez siente, como Saul, que los halagos del Arte le hacen olvidar sus iras.

El Arte, que en otras edades sólo ennoblecía los templos y los palacios, va penetrando lentamente en todas partes, y sin detenerse en las moradas de la burguesía, llega ya hasta los hogares de los obreros. La Industria, que multiplica y divulga las formas, enlazando la utilidad con la belleza, educa y afina las almas, prepara para sensaciones más dulces los espíritus y tranquiliza como un bálsamo de amor las conciencias. ¡Noble misión la

nuestra, si nuestro esfuerzo contribuye á extender su influjo y á conquistar para los humildes el acceso á las esferas del ideal, donde no vive el odio ni germinan los rencores!

Yo sé bien que no siempre recoge la cosecha quien planta flores en el campo del combate; pero no he olvidado la hermosa fábula de Apuleyo, ni aquel pobre Lucio que trocado en bestia por el sortilegio de una hechicera sólo recobró su forma humana comiendo las flores de un rosal una alborada de Mayo. Las multitudes, hijas de dioses, pero degradadas por su infortunio y sus amarguras, son como Lucio, bestias que sienten confusamente la nostalgia de su origen divino. ¡Que las rosas dulcísimas del Arte sean el alimento mágico que les devuelva la dignidad y la nobleza de su origen excelso!

He dicho.

CONTESTACIÓN

DEL

SR. D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

Señores Académicos:

Es costumbre propia de estos actos, y tradicional en esta Casa, la de comenzar este discurso haciendo una presentación del nuevo Académico y un elogio del que falleció, dejando la vacante que aquél viene á ocupar.

Difícilmente podría trazarse del Marqués de Altavilla semblanza más justa, perfil más discreto que el dibujado en las primeras páginas del discurso que acabáis de oir. Entusiasta del Arte, hombre de acción, aliaba la iniciativa feliz al tesón y al entusiasmo en la propaganda. Yo recuerdo, y no quiero dejar de citar en este acto, dos de sus empeños: el de la creación de la Banda Municipal, y el de que todos saludaran á la Bandera militar cuando los regimientos desfilaban por las calles. La Banda Municipal fué creada por el Ayuntamiento madrileño con largueza de magnate, como nuestro compañero quería; el saludo á la Bandera arraigó en nuestras costumbres, y de mí puedo deciros que cuando veo que todos, señores y obreros, viejos y jóvenes, descubren sus cabezas al paso de la enseña de la Patria, mi memoria recuerda aquellos brillantes artículos en que el Marqués de Altavilla predicaba á las gentes, desde las columnas de un periódico de la noche, ese acto de respeto, entonces desconocido, ese movimiento, símbolo del cariño y del amor.

Muy grato es para mí cumplir la segunda misión que me habéis encomendado: la de reseñar en unas líneas los méritos y la personalidad de D. José Joaquín Herrero, y casi casi me siento tentado de pasar como sobre ascuas por su historia literaria, artística y política, para dejar que caiga toda la luz sobre el hermoso discurso que acabáis de oir, sobre la cultura tan varia y tan sólida que revela, sobre el entusiasmo que la expan-

sión de las Artes respira, sobre los puntos de vista tan originales que presenta.

Pero la obligación hay que cumplirla, y no debo eximirme de este deber.

El período universitario del Sr. Herrero fué también el período en que dió mayor expansión á sus aficiones literarias.

Varios libros de versos, entre los que figuran dos con los títulos de *Estrofas* y *Mar adentro*, y una refinada traducción de las poesías de Heine, el poeta que con más fuerza sentia su alma, fueron el fruto de estos entusiasmos de su juventud.

Depués, su vocación al estudio le hizo ingresar en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y en él, con paciencia, con amor, en los distintos puestos que ha servido, ha ido no sólo nutriéndose de doctrina, sino investigando en esa labor de rebusca del verdadero erudito, publicando los materiales que encontraba, principalmente los que podían servir para la reconstrucción de nuestra historia artística.

La fase más visible de su vida es la fase política y parlamentaria. Siete veces Diputado á Cortes y tres veces Senador, cargo que actualmente ostenta, forma hoy parte de los Consejos de Instrucción pública y Sanidad, y de las Juntas de Archiveros é Iconográfica. No hace muchos años fué Subsecretario de Instrucción publica; hoy es Inspector general de Bellas Artes.

Estos ligeros apuntes biográficos y el discurso en este acto leído puede decirse que dibujan por entero la personalidad del nuevo Académico: un trabajador constante y un enamorado de la Belleza, un estudioso y un pensador, un entusiasta del Arte y una fuerza activa en la vida; su divisa pudiera ser muy bien: Amar la Belleza, trabajar porque la conozcan y la amen los demás.

No se componen sólo las Academias de artistas creadores, ni nunca brotó la expansión artística sólo de los que prácticamente cultivan las Artes y á ellas consagraron la línea motriz de su vida. En todo florecimiento del Arte, se dan siempre dos elementos: el del artista que crea, el de una fuerza impulsora que encierra en sí otros dos factores: la cultura y la protección.

En cualquiera de los momentos históricos de verdadera fecundidad artística veréis aparecer esos dos elementos fundidos, compenetrándose,

formando un bloque. Sin acudir á otros ejemplos que los presentados en el discurso del nuevo Académico, observad cómo se produce esa gran transformación en las Artes del Espacio, durante los siglos XV y XVI. Ved el movimiento de cultura que se desarrolla en Florencia bajo Cosme de Médicis, fundando él mismo la Academia platónica y favoreciendo los talentos de Fra Filippo Lippi, Donatello y Bruneleschi; ved á su nieto, Lorenzo *el Magnífico*, impulsando con sus talentos de poeta y de entusiasta de la antigüedad el resurgimiento de la vida helénica, y, por consecuencia, de todo un siglo de protección y anhelo artístico; ved cómo en los primeros años del siglo XVI encierran los muros de Florencia á tres grandes genios de la Pintura italiana: á Leonardo de Vinci, á Rafael y á Miguel Angel. Pero observad también cómo ese movimiento se apaga con el eclipse de los Médicis en Florencia, y cómo resurge en Roma, con la protección de un Papa artista—Julio II— y cómo se expansiona cuando un Médicis, con el nombre de León X, ocupa la Silla de San Pedro.

Rafael, primero, y Miguel Angel, después, se ocupan entonces en la erección de la gran basílica papal, consagran todo su talento á decorar los muros de sus Capillas y Salas, y como si todavía fuese esto poco, recordad cómo sus grandes obras van casi todas asociadas al nombre de la gran familia florentina; el David, al Palacio de la Señoría, la residencia de Cosme I; la tumba de los Médicis, en la Sacristía nueva de San Lorenzo, con las célebres estatuas del Pensieroso y de la Noche, á un encargo de Julio de Médicis (Clemente VII en la historia papal); los célebres esclavos, al encargo para la tumba de Julio II; y entre las obras de Rafael, dejando á un lado los cuadros que ejecutó por iniciativa de los Médicis, todos recordaréis aquel famoso retrato de León X, el gran señor eclesiástico, de líneas sensuales y aristocráticas, de rasgos viriles, de fino espíritu, que parece todavía vivir, cuando se le contempla, con su mirada vaga, como abstraído en las delicias de un refinado goce interno.

No sé por qué, una de las veces que en la Galería Pitti me extasiaba en la contemplación de ese retrato maravilloso, surgió en mi memoria el nombre de Juan del Encina, y me parecía ver á aquel Papa sugestivo, de sobrios modales, de aristocrática finura, de sutil y refinado ingenio, como buen florentino, envolviendo con el encanto de su persona á nuestro autor de las églogas, al poeta y músico español, digno por su varia cultura y por la espontánea finura de su espíritu, de figurar en la *camerata* del Papa artista.

Á través de las nieblas que envuelven la vida de Juan del Encina, las obras suyas que hasta nosotros han llegado bastan para reconstruir su figura intelectual, para ver en él á uno de aquellos hombres del Renacimiento italiano de general cultura, de varias y fértiles aptitudes, humanista, poeta, músico, enamorado de Virgilio, nutrido de técnica, anhelante de belleza. Sólo así se explica que desde su primer encuentro con el Papa León X una afición mutua los ligara á ambos, y que nuestro humilde poeta, al despedirse del Papa magnate, recibiera de sus manos merced tan valiosa como la del priorazgo de León.

Si este impulso que al Arte dieron los protectores en el Renacimiento está tan vivamente acusado como acabáis de ver, no lo está menos el papel que desempeña el factor cultura. Toda la revolución que en las Artes se opera, se produce por virtud de un movimiento intelectual. La Arquitectura y la Escultura tomaban nuevos rumbos, mirando directamente á los grandes modelos de los Arquitectos y Escultores griegos; enamorados los primeros de las armoniosas proporciones, de la sencillez de concepción; los segundos, de aquel ideal reposo, de aquella serenidad majestuosa, de aquella glorificación de la belleza de la forma humana. Las dos Artes tenían modelos vivos que imitar, y á los modelos acudieron, con la cultura que revela toda asimilación histórica. La Pintura y la Música carecían de modelos, y trazaron su evolución por un procedimiento más intelectual, puramente reflexivo. La Pintura italiana no podía desaprovechar todo el movimiento espiritualista que habían dejado en sus obras los que hoy llamamos primitivos; pero no podía prescindir tampoco de esa nota de belleza plástica que su hermana la Escultura le ofrecía; y así, aliando el espiritualismo con lo sensual, llevó al lienzo toda la intensidad expresiva que había ido creándose, pero en formas más humanas, de plástica belleza, consiguiendo dejarnos esas maravillosas obras donde aquella ideal *sophrosine* del Arte griego parece encarnarse en almas de complejidad mayor, como la de Gioconda; de ingenio sutil, como la de León X; en almas agobiadas por preocupaciones y pesadumbres, como en la figura de Julio II; en un mundo de atletas y titanes, como en las sibilas y profetas de Buonarotti.

La Música fué la última en hacer su evolución. Tal vez pudiera explicarse la reforma atribuida á Palestrina, y antes de él practicada por los españoles Morales y Guerrero, por ese anhelo de sencillez, por el ansia de

simplicidad que á consecuencia de la resurrección del pasado helénico venía impulsando la dirección de las otras Artes. Pero la influencia del Renacimiento en la Música no fué esa. El Renacimiento constituía una corriente profana, y no podía operarse en la Iglesia ni en la Música religiosa: su aura y su campo eran el aura y el campo del paganismo; y si la Pintura y la Escultura del primer tercio del siglo XVI son Pintura y Escultura pagana en el fondo, religiosa (cuando trataba escenas de Religión) en el asunto, la Música, dada su espiritualidad, ni podía llevar á la Iglesia el espíritu pagano, ni podía tratar de renovar en el templo los coros de la tragedia griega, las odas píticas de Píndaro, ó los nomos auléticos y citarísticos. Además, de la Música griega no quedaban documentos; sólo existían doctrinas estéticas, relaciones y escritos donde se encomiaban los efectos que sobre los oyentes producía. Y estas relaciones y estos escritos fueron los determinantes del Renacimiento musical. Ya en los dominios de la Poesía dramática habían surgido las pastorales, las comedias y tragedias á imitación de las griegas, alternando con las mascaradas, *feste e balli*, que habían venido creando ingenios diversos para solaz y esparcimiento de las fastuosas Cortes. Célebres fueron en Florencia las fiestas celebradas en 1556 con motivo de las bodas del Duque Francisco, y en 1589 al casarse el Duque Fernando, ambos del apellido Médici. Las de 1589, sobre todo, fueron notables por la opulencia y el buen gusto que en ellas se desplegó. Dirigiólas un noble florentino llamado Bardi, y fueron las últimas que en Florencia se hicieron con arreglo al patrón musical de los siglos XV y XVI; pocos años después había nacido la ópera. Había nacido por un movimiento estudioso, reflexivo: su creación era pura y exclusiva obra de los humanistas. La *camerata* de Bardi, su tertulia íntima, como diríamos hoy, se componía de poetas, cantores y nobles, que, excitados por la lectura de filósofos é historiadores griegos, pretendían renovar los poderosos efectos, las maravillas expresivas que encontraban descritas en sus autores favoritos. Todo lo que en ellos podían averiguar era que el coro griego era homófono, que el texto, articulado al mismo tiempo por todos los coristas en una melopea única, llegaba á los oyentes con toda la expresión de sus palabras, realzada y robustecida por la acertada distribución de pies y acentos, según las reglas de la rítmica. Con ese solo dato se lanzaron á la reproducción del Arte griego, creando un modelo imaginativo que copiar, como la Arquitectura y la Escultura habían copiado los modelos vivos.

Y la obra surgió; allí donde toda la Música estaba constituída por la polifonía vocal á cuatro, á seis, á ocho voces; donde más mérito tenía la composición del artista cuando más complicada era la maraña de sus contrapuntos é imitaciones, surgió un Galileo cantando á solo las lamentaciones de Jeremías, doblando con la lira los sonidos de su voz; más tarde, unos intermedios en el estilo griego, puestos por Cavalieri á dos pastorales, y, por último, en 1594, la *Dafne* de Rinuccini, con música de Cavalieri (ambos de la *camerata* Bardi), donde ya ni la hija del río Peneo ni su perseguidor el dios Apolo cantaban por boca de una masa coral en polifonías más ó menos diestras, sino que, á imitación de las tragedias de Sófocles y Esquilo, renovábase el ambiente y la forma de las representaciones griegas, en cuanto este ambiente y esta forma podían reconstruirse por un procedimiento de atisbos y de investigaciones.

Así renacieron las Artes en ese Siglo de Oro, en ese movimiento intelectual al que por antonomasia se dió el nombre de Renacimiento. Los artistas hicieron la obra; pero el impulso, la fuerza, se forjó por la protección de los señores, por la dirección que marcaron los cultos. Sin los humanistas, no se hubiera operado la reforma que se operó en las Artes del Espacio; sin ese ansia de reconstituir la Música griega, la polifonía vocal hubiera seguido reinando mucho tiempo.

En España es curioso lo que ocurre. Mientras el Renacimiento italiano va penetrando lentamente, por oleadas, en las Artes del Espacio; mientras en la Pintura, por ejemplo, tenemos que aguardar todo un siglo para oponer la gran figura de Velázquez á las de la trinidad italiana, en la Música nos adelantamos casi un siglo también al movimiento florentino, y con la afición de Carlos I á la Música, con la protección que dispensa á los compositores flamencos, trae á España una cultura puramente musical que, al asimilársela los españoles, crea una monodía acompañada, anticipándose más de cincuenta años á la obra de la *camerata* de Bardi. Esta obra se hace por contacto con el Arte popular, en una asociación de la melodía que el pueblo canta con el acompañamiento de vihuela que el compositor crea; pero ni la reforma fué sistemática, ni traía la transcendencia de un propósito perseguido, como el que dió por resultado la *Dafne* de Cavalieri: surgía espontáneamente, por condiciones de raza, por la naturaleza del material empleado.

Todo este movimiento español del siglo XVI, en cuanto á la Música

se refiere, se crea en los palacios de los grandes señores: Fuentellana era músico de la Marquesa de Tarifa; Valderrábano, del Conde de Miranda; López, del Duque de Arcos. Los compositores revelan casi siempre una cultura extensa; y aun sin citar á Juan del Encina, anterior á este movimiento, basta fijarse en las figuras de D. Luis Milán, caballero valenciano, imitando en su *Cortesano* al *Cortesano* de Castiglione; en Luis de Narváez, poeta y músico, profesor de vihuela de Felipe II; en Alonso Mudarra, canónigo de Sevilla; basta leer las dedicatorias y prólogos de los libros de vihuela, preciosas reliquias de la Música de nuestro siglo XVI, para convencerse de que todos se movían en una cultura nada vulgar, y que muchos de ellos eran verdaderos amantes de las humanidades.

La ópera florentina entra bien pronto en las residencias de los Soberanos y de los grandes señores, y entra conservando siempre las dos características á que debió su nacimiento: el asunto mitológico y el nuevo estilo musical. El asunto mitológico, la invención del poeta, recorre entonces todo el Olimpo del paganismo helénico, y en plumas de poetas poco cultos, inclinados á las ampulosidades y modas literarias de su época, va trazando asuntos cada vez menos elevados, menos inspirados en un ideal, hasta caer en ramplonerías y ridiculeces. El nuevo estilo musical va creando la melodía, pero con ella va entrándose también en senderos de vicios y convencionalismos. El decaimiento de la cultura, la pérdida del ideal que animó á los florentinos en su creación, hace que el género de la ópera siga dos derroteros bien distintos: ó busque la esplendidez de un espectáculo fastuoso, cuando se asienta en regias moradas, ó el halago del sentimiento de la multitud, cuando comienzan á abrirse los teatros públicos en el segundo tercio del siglo XVII.

Curioso ejemplo de lo primero nos lo ofrece aquella famosa comedia musical *La Gloria de Niquea*, representada en el Real Sitio de Aranjuez para festejar el cumpleaños de Felipe IV en 1622.

La Reina hacía el papel principal—la Diosa de la Hermosura—, la Infanta desempeñaba el papel de Niquea, damas y camareras de los Reyes se encargaron de los demás personajes, pues «toda la fiesta representaron solas mugeres, en trage suyo»; sólo para simbolizar la Noche eligióse una negra, grande cantora, criada de Su Majestad. Causa asombro la lectura de esta fiesta, descrita por su autor, el Conde de Villamediana, en calderoniano y conceptuoso estilo; causa asombro ver la riqueza que en ella se des-

plegó, las máquinas y artificios que se pusieron en juego para representar este asunto, basado en una aventura de Amadís de Grecia.

Pero este asombro es aún mayor cuando un siglo después vemos á Felipe V y á Fernando VI desplegar en las óperas, serenatas é intermedios del Buen Retiro y de Aranjuez, toda la fastuosidad de su Corte. La venida de Farinelli, y su arraigo en la Corte española, la afición de los Reyes á la Música italiana, trajo consigo una invasión de compositores, de virtuosos y virtuosas á quienes los Monarcas regalaban con regia grandeza.

Desgraciadamente, la Música vivía entonces en una atmósfera de frivolidad; el solaz y la diversión habían sustituído á aquel ideal noble del Renacimiento, y como si todas las Artes se hubieran encogido, la Arquitectura se recreaba en buscar ornamentaciones nuevas, y á veces dislocadas; la Pintura y la Escultura buscaban su inspiración en un epicureísmo alegre y dulce, y la Música abandonaba su ideal antiguo, para descender á lo amable, al mismo tono de discreteo en que se movían la conversación cortesana y las producciones literarias.

Los filósofos y enciclopedistas franceses adoptaron la máscara de la frivolidad y de un escepticismo más aparente que real, para ser comprendidos, y hasta en Alemania acabó por morir el estilo severo en la Música, para dejar el puesto á un estilo galante, en armonía con las corrientes y el concierto universal.

La ópera bufa es entonces el centro de todo el movimiento de la Música; hacia ella convergen todas las aficiones: el asunto más serio, el más dramático, necesita introducir en la trama de su argumento cómicos personajes que den á la ópera un color de frivolidad; y aunque medie una gran distancia de Mozart á Sarti y Salieri, el género en que trabajan es el mismo, se sirven de los mismos libretos, tratan los mismos asuntos; noble é idealmente el primero; en compenetración completa con los más bajos gustos de la época, los segundos. Sólo hay un compositor que vuelve al ideal de los florentinos, y vuelve por su encuentro con un hombre lleno de cultura, con un diplomático-poeta que ofrece al compositor los libros de *Orfeo,* de *Alcestes* y de *París y Elena:* con Ranieri de Calsabigi. Gluck renueva la tentativa de la *camerata* Bardi, con una técnica musical mucho más avanzada, con un mecanismo teatral más hecho, y su obra ejerce una influencia decisiva en todos sus contemporáneos, principalmente en aquellos que eran capaces de sentirla y comprenderla.

Lo más noble, lo de más transcendencia que en el Arte de la Música produce el siglo XVIII es la Música instrumental, y esa nace también en los palacios de los magnates, en las casas de los nobles vieneses, que como el príncipe Esterhazy retienen á Haydn y mantienen sus capillas privadas.

Recorrer, aun tan someramente y con tanto desaliño, todo lo que la Música debe á la cultura y á la protección, me llevaría muy lejos, y haría esta contestación más larga de lo que consienten sus límites, y más fatigosa de lo que puedo pedir á la benevolencia de vuestra atención.

Por ello, volviendo á España, y á esa ópera que en el reinado de Fernando VI hacía las delicias de la Corte, sólo he de apuntar brevemente el creciente favor de que vino gozando la del género bufo, con sus melodías frívolas y vulgares, con sus ritmos siempre bailables. La ópera seria casi no era creación del compositor: era un concierto vocal, del que había desaparecido el coro, y que sólo se componía de arias y duetos, donde virtuosos y virtuosas pudieran lucir las agilidades de su garganta. Ni interés dramático, ni interés musical: ni la ópera seria encerraba otra cosa que agilidades y vocalizaciones, ni la ópera bufa traía consigo más que sonsonetes y melodías pegajosas, tan fáciles de retener, como indigentes de Arte. Y esa fué la Música que penetró en la sociedad española de mediados del siglo XVIII, la que, invadiéndolo todo, llegó á sentar sus reales en los templos. Así se comprende la indignación de Feijóo, del P. Isla y de cuantos tratan este asunto de la Música religiosa de esta ópera. En ella se amamantó Doyagüe, y aunque á él hubieran llegado las creaciones de Haydn, de Mozart y de Gluck, ni pudo aislarse de la frivolidad y mal gusto de su tiempo, ni pudo operar con otros materiales que los que su época le ofrecía, ni hablar otro lenguaje que el que sus contemporáneos podían comprender.

Las obras de Doyagüe que he podido oir, se acercan más á Cimarosa que á Mozart y á Haydn; proceden más bien del sensualismo italiano, de la tradición que en España habían venido dejando los Scarlatti y los Boccherini, que de los verdaderos compositores de Música religiosa.

La fe del siglo XVIII, ni es ya la fe de los primeros siglos del Cristianismo, firme, sólida, inconmovible, expresada en el canto llano, ni es tampoco aquella fe robusta de los siglos XV y XVI, que lleva á las composiciones de Morales, Palestrina y Victoria toda la fuerza de una creencia dominadora, de una imposición más terrible que amorosa. La fe de esta épo-

ca tiene algo de frívola y de sensual. Al altar ascético con el Cristo gótico ó con el Cristo humano, prefiere el altar churrigueresco con sus reflejos de oro, con bordados y encajes en las vestiduras de la imagen y del altar; al aroma de las flores, un ambiente de recreo de los sentidos. Y ese ambiente es el que va también á la Música de Doyagüe, en la sinceridad de un alma de su época creyente y fervorosa, pero incapaz de expresar su fe y su fervor con el ascetismo de los primeros cristianos, con la fuerza y la robustez del siglo XVI, necesitado de hablar en un lenguaje amable y sensual, de llevar á la Música un poco del epicureísmo de su tiempo. La devoción social de su época no acierta ya á cantar improperios y lamentaciones en el elevado y terrible tono de los grandes polifonistas: prefiere el villancico, las coplillas más ó menos burdas ó ingeniosas, con una Música hermana de la que cantan en los coliseos las cómicas á la moda. Así como en los siglos XV y XVI la Música profana adoptaba el lenguaje de la Música del templo, y aun en sus madrigales más graciosos no podía evadirse del tono serio, devoto de la Música eclesiástica, así también en el siglo XVIII se produce el mismo fenómeno en sentido inverso, y al adoptar los compositores el estilo de la época, llevan al templo la tonadilla y los sonsonetes de las coplas populares, y cuando más se elevan, hablan la piedad en el lenguaje de la ópera, justificando la verdad de aquel dicho, de que en esos tiempos la Música de la iglesia es la ópera de los pobres. No es sólo Doyagüe, son todos sus contemporáneos los que cultivan el mismo Arte, y aun los compositores posteriores casi lo empeoran, cuando invade todo el Arte musical latino la fiebre rossiniana, que tanto contaminó á Eslava y á su época.

Forzosamente he de abreviar más de lo que la índole de este asunto requiere. Hoy las Artes, la Música sobre todo, no viven ya, como durante mucho tiempo vivieron, de la protección de unos pocos grandes señores. A los grandes señores ha sucedido el Estado, con una absorción siempre creciente de funciones y una centralización cada vez más acentuada. Las riquezas artísticas que antes acumulaban los palacios, se exhiben hoy en los Museos nacionales y provinciales. Ellos son el mar que acoge en su seno la historia del Arte. Por lo que á la Música se refiere, en todas partes alienta el Estado su vida, favoreciendo las funciones pedagógica é impulsora con el mantenimiento de escuelas, con el otorgamiento de premios y subvenciones. Pero el Estado, al convertirse en un mecanismo ad-

ministrativo, ha depositado su cerebro en instituciones especiales. Esta Academia, ni puede ni debe ser sólo un templo de nombres consagrados por una labor de trabajos y de éxitos artísticos: debe ser un organismo activo, el cerebro artístico del Estado, el movimiento impulsor de toda iniciativa de Arte que necesite del amparo tutelar. Y así como antes daban este movimiento impulsor artistas y humanistas, amparados por magnates y Mecenas, así hoy, en el cambio de nuestro mecanismo social, artistas y hombres de Estado vienen á formar el equivalente moderno de aquellas *cameratas* que tan fructífera hicieron la historia artística. Si esos hombres de Estado, amantes del Arte y que en él trabajan, no ocuparan un puesto en las Academias modernas por la sola virtud de sus méritos; si históricamente no respondiera el concepto de Academia á reunión de intelectuales, dentro de una esfera de actividad; si la fundación de estos organismos no estuviera siempre vinculada en iniciativas de Soberanos y hombres de Estado, el propio egoísmo nos haría desear la convivencia entre nosotros de los que, teniendo alma de artistas, han de dirigir después los destinos de la Nación; de los que, viendo nuestras aspiraciones, fundidos con nosotros en el anhelo, tocando de cerca nuestras más urgentes necesidades, pueden defenderlas con su elocuencia y con el prestigio de su valer personal. Recordad si no lo que la Academia debe á dos de su más ilustres miembros, lo que por ella ha hecho D. Amós Salvador, y el agradecimiento que todas las Secciones, y muy especialmente la de Música, debe á nuestro Director actual, por haber creado los Concursos musicales incorporados á las Exposiciones, satisfaciendo un anhelo de los compositores españoles, y decid después si, al recibir entre nosotros á D. José Joaquín Herrero, no se enriquece nuestra Academia con su vasta cultura, y no se adquiere con él un defensor más de sus anhelos y necesidades.

Aquí debiera terminar esta contestación al discurso del Sr. Herrero; pero mi deber me obliga á llamar la atención sobre algo muy característico de él, y la cortesía me fuerza á añadir unas cuantas líneas más.

El Sr. Herrero nos da con su discurso de recepción cuantos materiales ha reunido sobre Juan del Encina, Lucas Fernández y Doyagüe. Todo el que en adelante quiera estudiar estas tres figuras de la Música española, tendrá que utilizar los materiales que él suministra. Yo no he de estudiarlos ni de analizarlos; pero tampoco quiero dejar de ofrecer una débil

muestra del fruto que de ellos se puede sacar. Y para esto voy á trazaros un boceto de lo que mañana podría constituir un capítulo de la biografía de Doyagüe: el relativo á sus oposiciones al Magisterio de Capilla de Salamanca.

Don Antonio Eximeno nos dejó en su novela de costumbres musicales *Don Lazarillo Vizcardi* un cuadro exacto de lo que estas oposiciones eran en su tiempo. Quizá recargó la acentuación de algunas tintas, pero sin tocar al fondo, sin desnaturalizar el asunto.

En las oposiciones que él describe figuran como opositores dos representantes de las dos tendencias que por entonces predominaban en la Música eclesiástica: D. Cándido Raponso y D. Narciso Ribelles. Raponso es la encarnación de la técnica sin estética. Para él todo el valor de la Música se cifra en las fugas, trocados, cánones, movimientos contrarios, pasos cancrizantes, contrapuntos de toda especie: es el tipo del cultivador de la Música que entonces llamaban de fondo, atento sólo á acumular técnica, sin contar para nada con el efecto, con la impresión que su obra debía despertar en los oyentes. Ribelles representa la nueva escuela de la Música *de gusto*, la que desprecia todos esos artificios, la que trata de infundir un espíritu á su obra, la que habla en el lenguaje musical de la época, la que utiliza el lenguaje de la ópera para elevarse con él á regiones de piedad y de fervor. Un tercer opositor introduce Eximeno en estas pruebas: un cierto Mosén Juan, bien orientado, pero falto aún de la cultura y de la solidez de Ribelles. Los examinadores que juzgan estas oposiciones, dibujan también dos figuras características: Fray Diego Quiñones representa la bondad, la cultura histórica, una sabia dirección que entre nieblas quiere alcanzar á ver á un ideal; el organista Bartolomé Guijarro no hace sino doblar la figura de Raponso, más groseramente, más llana de prejuicios y de pasiones.

Los ejercicios se ajustan todavía á las reglas nimias y ridículas que Nasarre había establecido en su *Escuela Música;* pero el buen juicio de Fray Diego y del canónigo prefecto de la Música (figura en la que parece reproducirse el mismo Eximeno) consiguen suprimir gran parte de las convencionales pruebas que entonces se estilaban y renunciar al ejercicio de los villancicos, en vista de las dos letras tan ramplonas como disparatadas, únicas de que los jueces pueden disponer.

La relación de Eximeno es tan detallada, dibuja con tanta intensi-

dad las figuras, los episodios, las pasiones que juegan en esos momentos, está todo acusado con colores tan vivos y tan humanos, desde las bajas intrigas hasta la psicología del Cabildo, que no perderá el tiempo quien dedique unas horas á deleitarse con ella. Y si después de leída se pasa la vista por los documentos relativos á las oposiciones que hizo Doyagüe cuando ganó la plaza de Maestro de Capilla de la catedral de Salamanca, se verá cuán idénticas son en el fondo... y aun quizás algo más, algo más curioso y más interesante, algo que hace pensar y casi creer que las oposiciones descritas por Eximeno fueron las oposiciones que Doyagüe hizo: que aquellos personajes que allí se mueven, no fueron hijos de su invención, sino personas que en Salamanca estaban entonces; que, en una palabra, la noble, la ideal figura de Ribelles es la figura culta, simpática, modesta de Doyagüe.

Y si no, comparad, y ved cuánta coincidencia anima á producir esta ilusión: el adversario de Ribelles es Raponso; el adversario de Doyagüe es Pons, el mismo nombre desfigurado; Ribelles es partidario de la Música de gusto, en el más noble sentido de la palabra; Doyagüe, también; Raponso es maestro en artificios contrapuntísticos; Pons dispone en la *Antífona* «varios primores de Arte con mucha oportunidad y buena elección», hace sus ejercicios con «mayor trabajo para más cabal manifestación de su habilidad é instrucción», metiendo en ellos cánones cancrizantes, fuga y otras cosas; los examinadores se dividen al juzgar á Ribelles y á Raponso: el que defiende á Ribelles, lo hace con mesura; el que defiende á Raponso, con pasión, derramando veneno en su dictamen; al juzgar las oposiciones de Salamanca, se dividen también los jueces: los que prefieren á Doyagüe, son sobrios en su censura; el que coloca á Pons en primer lugar, tiene que descargarlo al final de su poca pericia en el ejercicio de facistol; las pruebas, sin ser las mismas, son muy análogas; la disparatada letra que inserta Eximeno como texto de villancico para que lo compongan los opositores, es la misma que se dió á Doyagüe y á sus compañeros; á través de las censuras de los jueces, parece dibujarse en la figura de Estoreni la del Mosén Juan de Eximeno..... ¿á qué seguir?

Son tan análogas unas oposiciones y otras, se tocan tantas veces, que involuntariamente surge la sospecha de que las de Eximeno son una pintura de las de Doyagüe. Un grave problema se presenta al paso: ¿cómo conoció Eximeno, que en 1789 estaba en Italia desterrado, que no volvió á

España hasta 1798, esas oposiciones verificadas nueve años antes, para poder describirlas tan minuciosa y ricamente?

Confieso que el problema me parecía insoluble. Las informaciones que hice me daban todas el mismo resultado: Eximeno no estuvo en Salamanca, Eximeno no conoció á Doyagüe. Pero un nuevo rayo de luz vino á explicarlo todo. Eximeno desembarcó en Valencia en 1798, allí vivió, allí escribió su *Don Lazarillo Vizcardi...* y allí actuaba de Maestro de Capilla de la catedral nada menos que D. José Pons, el contrincante de Doyagüe en las oposiciones de Salamanca.

Todo se explicaba bien así. Eximeno conoció esas oposiciones por uno de los que las hicieron; á través del juicio de un enemigo, ó cuando menos de un adversario, pudo reconstituir la figura de Doyagüe tal como Doyagüe era; quizás en una reacción contra lo que Pons le contaba, fué el de Pons el único nombre que no se tomó la molestia de desfigurar grandemente, acentuando la tinta hostil, al convertirlo en Raponso.

Pero quizá todo esto son imaginaciones mías. Lo único cierto, lo único auténtico son los datos. Que cada uno los juzgue como quiera. Yo prefiero forjarme la ilusión y ver á través de ese Ribelles, noble, sabio, amante de la belleza, modesto, afable, caritativo, de ese hombre sin una mala pasión, respirando bondad, la figura amada de D. Manuel Doyagüe.

He dicho.

APÉNDICES

JUAN DEL ENCINA

Nació Juan del Encina en el año 1469, ó tal vez en el 1468, puesto que en Junio de 1519, cuando emprendió su viaje á Jerusalén, acababa de cumplir cincuenta años, según él mismo afirma en su *Trivagia*. (Los años cincuenta de mi edad cumplidos—habiendo en el mundo yo ya jubilado —torcido ya el año de los 19,—después de los mil quinientos, y encima, —y el fin ya llegado de la vera prima,—que el día es prolijo, la noche muy breve,—mi cuerpo y mi alma de Roma se mueven—tomando la guía del este viaje.....)

Repútanlo todos los historiadores salmantino, siguiendo en este punto al maestro Gil González Dávila, que como tal terminantemente lo considera en su *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca* (1606, pág. 476); pero en lo que no todos están acordes es en fijar el pueblo de su nacimiento, creyéndole unos natural de la propia Atenas española, y afirmando otros que vió la luz en un lugar próximo llamado La Encina.

Don Bartolomé José Gallardo fué el primero que sostuvo esta opinión, fundándola en algunas alusiones encontradas en las obras del poeta. —*¿Es quizá vecina de allá de tu tierra?—Yo soy de La Encina, y ella es de la Sierra*—, responde Juan en el villancico pastoril noveno; y aun más claro que éste se expresa el villancico postrero, en el cual el autor parece recordar su nacimiento en el pueblo y su crianza en la Universidad.—«Aunque sea de estos casares,—de *aquesta silvestre Encina*,—tú sabrás darme vecina —á mis cuitas y pesares.»

Aun concediendo que estas indicaciones probasen el nacimiento de Juan del Encina en un pueblo de nombre igual á su apellido, cercano á Salamanca, todavía resta por averiguar qué pueblo sea éste.

Dos lugares hay de dicho nombre en la provincia de Salamanca: es el uno, La Encina, próximo á Ciudad Rodrigo, distante de la capital como unas doce leguas; y el otro, La Encina de San Silvestre, muy cercano á

Ledesma y también más próximo á Salamanca que el anterior. Hay, además, dos pueblos denominados Encinas de Abajo y Encinas de Arriba, situados en las márgenes del río Tormes y en las inmediaciones de la ciudad; y precisamente en uno de estos dos últimos pueblos fija Gallardo la cuna del insigne poeta, puesto que la coloca en un lugar llamado de La Encina, situado en las márgenes del Tormes y á cortísima distancia de Salamanca, circunstancias que no convienen ni á La Encina del partido de Ledesma, ni mucho menos á la de Ciudad Rodrigo.

Nosotros, sin embargo, opinamos que si los versos de Juan del Encina anteriormente citados no se toman como un trivial juego poético del apellido, sino como una verdadera indicación del pueblo de su nacimiento, es forzoso colocar éste en La Encina de San Silvestre, comprobando nuestro aserto no sólo con la frase de «aquesta silvestre Encina», ya citada, sino con las nuevas alusiones con que en el Auto del Repelón parece referirse á dicho pueblo, muy próximo á Ledesma, según antes indicamos.

«¿De que lugar sois vosotros?»—, pregunta el estudiante á los dos pastores.

Jolian. ¿Y por que bien lo habéis?
Estudiante. Soleis así preguntar.
Jolian. Pues sabe que es muy ruin eso.
Estudiante. Decid ya.
Jolian. Que D'allá yuso.
Estudiante. ¿De que parte?
Perniculto. D'un llugar.
Estudiante. Decid, si habéis de acertar.
Perniculto. Que D'allá, d'hacia Ledesma.....

Si á esto se añade el exacto conocimiento que revela Juan del Encina en este Auto del Repelón, del patrón ó dialecto charro que se habla todavía en los pueblos de aquel partido, encontraremos un nuevo argumento para creer que el celebrado músico y poeta fué natural de La Encina de San Silvestre. Tantas coincidencias resultan algo más que casuales, y á falta de documentos fehacientes que prueben lo contrario, y los cuales hasta el presente no han aparecido, parece lógico aceptar la opinión de Gallardo, pero con las correcciones y esclarecimientos que por primera vez nos permitimos señalar.

Don Manuel Cañete, que con infatigable celo prosiguió todo género de datos referentes á la vida del inspirado clérigo, transcribe, sin embargo, ciertas noticias que acerca del nacimiento de éste le habían transmitido de Salamanca, refiriéndose á papeles del Archivo de la catedral, consultados á fines del siglo XVIII por un aficionado que había tenido la curiosidad de recogerlas.

Según estos datos, Juan del Encina nació en Salamanca, á 12 de Julio de 1468, en la calle del *Paisano* (1), hoy de las *Musas,* y fué bautizado en la Catedral Vieja. Aunque repetidas veces lo hemos intentado, ha sido imposible comprobar la exactitud de este dato en el Archivo de la catedral. De todas suertes, nacido en la ciudad ó en los alrededores, es Juan del Encina indiscutiblemente salmantino, y una de las glorias más limpias de aquel solar glorioso. En él vivió y en él buscó con el asunto para muchas de sus églogas y villancicos la inspiración que más tarde había de encon-

---

(1) Era Juan del Encina humanista distinguido. Estudió en el aula de Nebrija, y con las enseñanzas del ilustre maestro habían llegado á su espíritu las corrientes de amor á las literaturas clásicas, que trajo á España aquel Pedro Mártir de Angleria, que en los días de la Reina Isabel vino á la Corte de Castilla para ser preceptor del heredero de la Corona.

Nuestro idioma había ya conquistado por aquellos días toda la elasticidad y la elegancia definitiva de que por la amplitud de su genio era susceptible. A la perfección de su prosodia insinuante y sonora habían concurrido durante los últimos reinados los poetas menores, cuyas obras, no pocas anónimas, componen el tesoro de los *Cancioneros* y la prosa viril, justa y vibrante, de aquellos magnates polígrafos que, como los Marqueses de Santillana y de Villena, ilustraron las Cortes de los Trastamaras.

Nuestra métrica actual podría recordar con provecho de las lecciones contenidas en la carta proemio que, al dedicarle una de sus obras, escribió Don Enrique de Aragón al Rey Don Juan de Navarra.

«DON ENRIQUE DE ARAGÓN: Traslado delatín en rromançe castellano de la eneyda de Virgilio Laqual rromanço Don Enrique de Villena pormandado e ynstançia del muy alto e poderoso señor el Señor Réy Don Juan de Nauarra.»

Hay una admirable CARTA PROEMIO, llena de modestia y saber, de dicho Don Enrique de Aragón al Rey, que comienza así:

«Muy alto y muy poderoso Señor. con quantas humildat subjeçion y rreuerencia.....»

Por lo que á nuestro caso hace, sólo copio lo que sigue:

«Las pausas ho detenimientos en estos puntos se facen por tiempos: e tiempo es detenimiento en este logar e casso quanto tarda de tirar el Resollo y tornarlo ha dar que es valor de vna silaua breue y la tardanza del solo tirar el rresollo es dicho medio tiempo y tiempo Luengo es dicho la valor de dos tiempos simples qual ante dixe siquiere la tardanza de vna sillaua Luenga: por ende sepan que el punto detentiuo se ha de tener la voz medio tiempo. nel punto eleuado y en los ynterrogantes se han detener vn tiempo &&ª.»

Así va exponiendo su doctrina prosódica y ortográfica el varón más sabio del siglo XV, el bonísimo Don Enrique, tan maltratado por los que no leyeron sus escritos, de los cuales existe un Diccionario completísimo, de todas las palabras y decires en ellos contenidos, en la Academia Española, Diccionario que contiene un buen número de millares de cédulas: faltando solamente las de los seis últimos libros de la traducción de la *Eneida,* porque no están en España.

La influencia de tan precioso tratado, todavía inédito, como lo está la CARTA PROEMIO al Rey de Navarra, fué muy grande entre los trovadores. Con razón alabaron á sabio de tanta altura: el Marqués de Santillana y Juan de Mena, de cuyas obras también existen Diccionarios propios, testimoniados escrupulosa y abundantemente en la antedicha Academia.—*(Manuscritos de la Biblioteca Nacional.)*

trar Fray Luis de León, en sus paseos por la Flecha, y el dulce Meléndez, en las frondosas márgenes del Zurguén.

Eran los días postreros del siglo XV, y difundía en aquellas escuelas el maestro Nebrija las luces del Renacimiento. Acaso en su Gramática Castellana aprendió Juan del Encina las teorías métricas que en su *Arte de la poesía castellana* expuso, lo cual obliga lógicamente á presumir que fué el poeta uno de los discípulos preferidos del gramático, de quien debía heredar el ferviente amor á la cultura clásica. Noble fruto de aquel amor fué la traducción parafrásica de las bucólicas de Virgilio, que le reveló como conocedor de la lengua y literatura del Lacio. Fué Encina ingenio espontáneo y precoz, que ilustró desde joven su nombre con trabajos poéticos y musicales, y él mismo afirma, en la dedicatoria á los Reyes Católicos, que la mayor parte de las obras de su Cancionero las escribió «desde los catorce años hasta los veinticinco, invocando la circunstancia atenuante de la edad, para recabar una benevolencia de que, por su modestia, se consideraba necesitado.

Entró también muy joven al servicio del Duque de Alba, D. Fadrique Alvarez de Toledo, en cuyo palacio se representaron más de una vez piezas dramáticas, á las que Encina añadía música por él inventada, y de una de sus églogas consta que fué representada delante del Príncipe D. Juan, que fué, al parecer, uno de sus Mecenas, al cual dedicó también la traducción de las bucólicas de Virgilio. La muerte de aquel malogrado Príncipe, ocurrida en 1497, en Salamanca, inspiró á Encina un poema en coplas de arte mayor, que aquel mismo año dió á la estampa con el título de *Tragedia trovada.*

Por aquella fecha Juan del Encina solicitaba, aunque inútilmente, una plaza de cantor, vacante en la catedral de Salamanca. El éxito contrario de tales pretensiones aceleró su viaje á Roma, donde sus dotes de músico y poeta le conquistaron pronto el aprecio del Pontífice León X, protector decidido de sabios y de artistas. Alguien afirma que llegó á ser maestro de la Capilla Pontificia; pero, como afirma con razón Barbieri, aquel cargo puramente honorífico, que, por otra parte, sólo se concedía á Obispos y altas personalidades eclesiásticas, no pudo disfrutarlo Encina, que, en aquella fecha, no había recibido siquiera las sagradas órdenes. Más probable parece que nuestro poeta fuere cantor en la Capilla del Papa, por lo que no faltan autores que así con lógica lo afirman.

Las noticias referentes al Archivo de la catedral de Salamanca, recogidas en el siglo XVIII, y publicadas por Cañete, á quien antes nos hemos referido, afirman que Encina fué agraciado en 15 de Septiembre de 1502 con una ración vacante en dicha iglesia por muerte de Antonio del Castillo. Y en la bula de nombramiento expedida por el Papa Alejo VI, se llama á nuestro poeta Clérigo Salmantino, Bachiller familiar de Su Santidad,

y residente en la Curia Romana. Lo que no consta es que el poeta regresara de Roma para posesionarse del cargo de Racionero.

En 1509 Juan del Encina fué elevado á la dignidad de Arcediano de Málaga, nombramiento que confirma la protección con que le distinguió la Corte Pontificia. Consta así por documentos existentes en la catedral malacitana, publicados no hace mucho por D. Rafael Mitjana, y cuyo extracto damos á continuación. En el acta del Cabildo, celebrada en 11 de Abril de 1509, consta que el padre Hermosilla exhibió una presentación firmada por el Rey Don Fernando, dando cuenta al Cabildo de que el Nuncio de Su Santidad, con asentimiento del Obispo de Málaga, D. Diego Ramírez de Villaescusa, había hecho colación y canónica institución al licenciado D. (sic) Juan del Encina, clérigo de la diócesis de Salamanca, del Arcedianato mayor y canongía á él anexa de esta dicha iglesia y ciudad de Salamanca, por renuncia que había hecho en sus manos el licenciado D. Rodrigo de Enciso, maestro en Sagrada Teología, y último poseedor de aquella dignidad. Tomóse juramento, y dióse posesión al mencionado Pedro Hermosilla, como procurador de Juan del Encina, firmando el acta Gonzalo Pérez, Notario Apostólico y Secretario del Cabildo.

En 2 de Enero de 1510 residía ya en Málaga Juan del Encina. Dos meses más tarde fué designado por su Cabildo para ir á la Corte en unión del canónigo Gonzalo Pérez, á fin de que practicase ante los Reyes y ante su «Consello de Contadores mayores, cuantas diligencias fuesen conducentes á la dotación y privilegios de esta Santa Iglesia y de su Mesa Capitular». Acompañó á esta acta instrucción una nómina de los documentos que se entregaron á dichos señores, documentos de extraordinario valor, porque al pie se contiene el único autógrafo hasta ahora conocido de la firma y rúbrica de Juan del Encina.

En Noviembre del mismo año se encontraba ya de regreso del viaje á la Corte, y daba cuenta al Cabildo del feliz éxito de sus gestiones.

Por esta fecha, Juan del Encina, á pesar de ocupar cargos eclesiásticos de importancia, no había recibido órdenes mayores; y como esto era contrario á lo establecido por los cánones, trató el Cabildo de reducir á la mitad los emolumentos de su prebenda, y no faltó quien pretendiera privarle de ella. En 14 de Junio de 1511 se habló en el Cabildo de que ningún canónigo ni dignidad que no fuese ordenada *in sacris* debe ser admitido á Cabildo ni ser recibido su voto, así por lo que disponen sus cánones como por Estatuto de esta Santa Iglesia. «Y así se acordó que se notificase al dicho señor Arcediano de Málaga y al mencionado Pedro Pizarro, canónigo, que mientras aquéllos no fueren ordenados *in sacris* se se abstengan de ingresar en dicho Cabildo si no fuese por su mandato.» En el acta de 21 de Agosto se previene que al señor Arcediano se le diese la mitad del pan que le cabía por el repartimiento, por cuanto por no es-

tar ordenado de sacerdote, según derecho no debía percibir más que la mitad de su prebenda.

No obstante esta tirantez de relaciones entre Juan del Encina y el Cabildo (1), seguía éste ocupando su cargo y no debía gozar de escaso predicamento, puesto que según consta en el acta de 1.° de Enero de 1512, se le dió poder «para que pareciese ante el Reverendo Sr. Arzobispo de Sevilla en el Concilio provincial que se hacía, en nombre de este Ilustrísimo Cabildo y su Mesa Capitular, para que solicite las cosas que le convengan y fueren en pro y utilidad de este Cabildo, y apele de las que contra éste se dieren». Del cumplimiento de esta comisión testifican varios libramientos á favor Del Encina por cuenta de los gastos de su viaje á Sevilla.

Grata memoria había dejado en Juan del Encina su primera estancia en Roma, donde se ofrecía vasto campo á sus aptitudes artísticas. Tal vez á la buena relación que entabló en la Ciudad Eterna con altos personajes de la Corte Pontificia y aun con el mismo Papa, debería los cargos eclesiásticos que como hemos visto venía ocupando. Compréndese, pues, que nuestro poeta tuviese puestos los ojos en Roma y que desease una ocasión para volver á ella. Presentósele ésta en 1512, porque en 7 de Mayo pidió y obtuvo de los capitulares que los meses que le cupiesen de *sedes*, le permitieran ir á Roma y otras partes, donde dijo tener necesidad de ir. El Cabildo se aprovechó de este viaje Del Encina para encargarle en 15 de Noviembre que trajese de Roma el privilegio de confirmación de su Iglesia, «por cuanto era persona hábil y entendida y se hallaba al presente en aquella ciudad».

Durante esta segunda estancia en Roma debió escribir Juan del Encina la égloga de *Plácida y Victoriano*, que, según Moratín, fué impresa en Roma en 1514. Es más: según todas las probabilidades, el poeta salmantino debió escribir aquella égloga, la mejor de las suyas á juicio de Juan de Valdés, para ser representada á primeros de Agosto de 1513 en una fiesta celebrada en casa del Cardenal Arborea, con asistencia de un auditorio selecto en parte, por su calidad, pero no muy edificante por sus costumbres. Así se deduce de un curioso documento publicado en Italia por A. Graf *(Atrraverso il cinquecento;* Torino, 1888; pág. 264), en el que consta que el Cardenal de Mantua había dado una cena en 10 de Agosto de 1513, á la cual había asistido el Marquesito Federico Gonzaga, el Cardenal de Aragón, el Cardenal Sauli, el Cardenal Cornaro, algunos Obispos y caballeros, y la cortesana Albina. El jueves anterior la fiesta había sido en casa del Cardenal Arborea, donde se había *recitado en español una co-*

---

(1) No era *tirantez* de relaciones, sólo era deslinde de *derechos* y *disfrutes* que canónicamente no podía gozar, y, por tanto, no le creaba disgustos.

media de Juan del Encina, asistiendo á ella *piu puttane spagnnole che uomini italiani*. Sin embargo, Juan del Encina no pudo escuchar los aplausos de aquella noche, porque en 13 de Agosto, casi el mismo día que se representaba su comedia, estaba ya de regreso en Málaga y asistía á una sesión del Cabildo.

No tardó Encina en ausentarse de esta ciudad. En Octubre se hallaba en la Corte de Castilla con ocasión de cierto pleito, según consta por las actas del Cabildo tantas veces citadas, y pocos meses después volvía de nuevo á Roma.

Sin embargo, aquél no toleró ya á Juan del Encina que faltase con tanta frecuencia á la obligación que tenía de residir en Málaga, y esta vez le condenó á perder una parte de su beneficio. Valióse entonces nuestro poeta de la gran influencia con que en Roma contaba, y obtuvo antes del 14 de Octubre ciertas bulas del Papa León X, «para que estando fuera de su Iglesia no pudiese ser molestado, no obstante la institución, erección ó estatutos de la dicha Iglesia».

Protegido por esta bula residió en Roma todo el año de 1515, y al regresar á España en 1516 alcanzó el nombramiento de Subcolector de expolios de la Cámara Apostólica, cargo que le permitió seguir residiendo fuera de Málaga durante los dos años siguientes.

En 21 de Febrero de 1519 participó Encina al Cabildo que «había permutado con D. Juan de Cea el Arcedianazgo Mayor de Málaga, por un beneficio simple de la Iglesia de Morón», autorizado convenientemente por los Reyes y por el Papa. Sin embargo, no debió posesionarse Juan del Encina de dicho beneficio, porque en Marzo de aquel mismo año había sido agraciado por el Sumo Pontífice con el Priorato Mayor de León, del cual tomó posesión por procurador (1) el día 14 de dicho mes, constando en el acta capitular que seguía residiendo en Roma.

Por esta fecha, y cuando había ya cumplido los cincuenta años, se efectuó un cambio radical en el espíritu y las costumbres de Juan del Encina, que arrepentido de los devaneos y frivolidades en que hasta entonces había vivido, resolvió mudar de conducta, comenzando una vida de verdadera piedad, ayunos y peregrinaciones, que le preparase á ser ejemplar sacerdote.

El mismo nos lo declara con candorosa ingenuidad en los primeros versos de su *Trivagia*.

Los años cincuenta de mi edad cumplidos
Habiendo en el mundo yo ya jubilado
Por ver todo el resto muy bien empleado
Retrage en mi mesmo mis cinco sentidos.

---

(1) Lo fué D. Antonio Obregón.

Que andaban muy sueltos vagando perdidos,
Sin freno siguiendo la sensualidad.
Por darles la vida conforme á la edad,
Procuro que sean mejor ya regidos.
Agora que el vicio ya pierde su fuerza,
La fuerza perdiendo por fuerza servicio
Conviene á la vida buscar ejercicio
Que vaya muy recto y acierte y no tuerza.
.....
.....
¡Oh voluntad mía! ¿Que quieres obrar
Agora en tal tiempo, sino romerajes,
Ayunos, limosnas y peregrinages
Que á tal tiempo debes orar y velar?

La primera piadosa resolución de Juan del Encina fué la de ir en peregrinación á Jerusalén y decir allí su primera misa. Al efecto, salió de Roma en los últimos días de Junio del año 1519, encaminándose á Venecia, para desde allí embarcarse directamente para visitar los Santos Lugares.

Es muy curiosa la relación que él mismo hizo de su viaje en las doscientas trece coplas de arte mayor, que con el título de *Trivagia* publicó en Roma á su regreso.

En Venecia encontróse con otros peregrinos españoles que iban también á Roma y Jerusalén, y entre ellos con el Marqués de Tarifa, D. Fadrique Enríquez, del cual no se separó ya durante la peregrinación.

De Venecia salieron embarcados á primeros de Julio, y después de haberse detenido dos días en la isla de Rodas, llegaron sin novedad á Yoppe, donde reanudaron su viaje hasta llegar á Jerusalén, el día 4 de Agosto. Recorrió Encina en compañía del Marqués de Tarifa y de los otros peregrinos aquellos Santos Lugares, de tan sublimes recuerdos para los cristianos, y tuvo la satisfacción de decir su primera misa en el monte Sión.

Dios sea loado, que gracia me dió
Que el día primero que allí dentro entré,
Con el Marqués mesmo me comuniqué,
Que un capellán suyo nos comunicó,
Y aquél fué padrino que me administró
En mi PRIMER MISA QUE ALLÍ FUÍ Á DECILLA
Al Monte Sión, dentro en la capilla
Ado el Sacramento Christo sustituyó.

El día 19 de Agosto emprendieron el regreso á Europa, llegando al cabo de dos meses á la ciudad de Venecia, donde fué la dispersión de los peregrinos, dirigiéndose el Marqués á Sevilla, y Juan del Encina á Roma.

Pocos datos poseemos acerca de los últimos años de su vida de nuestro biografiado, y á no ser por el Sr. Díaz-Ximénez y Molleda, aun á tientas andaríamos acerca de la estancia de aquél en la capital leonesa. Así nos habla el muy experto explorador del Archivo catedralicio leonés:

«Los documentos que he tenido la suerte de descubrir en el Archivo de la catedral son curiosísimos y de importancia suma porque vienen á resolver las anteriores dudas (las de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, en la *Antología de poetas líricos castellanos,* tomo VII, página XXIV), á llenar no pocos vacíos, á esclarecer cuestiones de gran interés, en una palabra, á reconstruir, en su último período, una gran parte de Juan del Encina. Podemos, desde luego, afirmar, sin temor á equivocarnos, que nuestro poeta permaneció en León, por lo menos, desde el 2 de Octubre de 1526 hasta el 27 de Enero de 1529» (1).

Y, en efecto, así nos lo enseñan los documentos publicados por el ya citado señor, documentos que pueden ser vistos, leídos y estudiados en su interesante folleto.

DOCUMENTO I.—«En la dicha cibdad de León, *á dos días del dicho mes de Octubre del dicho año del Señor de mill e quinientos e veynte y seys,* estando los muy reverendos e circunspectos señores el Dean e Cabildo de la Sancta Yglesia de León juntos en su cabildo..... en presencia de mí el dicho Bartholome de Soto, canónigo asimesmo de la dicha Yglesia, escribano e notario..... e de los testigos de yuso, escriptos los dichos señores se concordaron con el Sr. D. Johan del Encina, prior de la dicha Yglesia E EL CON ELLOS, sobre las casas e boticas quel señor canónigo Alonso de Villalpando le traspassó.....» (2).

DOCUMENTO II.—«En la dicha cibdad de León, á veynte y dos días del mes de Mayo del dicho año del Señor de mill e quinientos y veynte y siete años, estando los muy reverendos e circunspectos señores dean..... en presencia de mí Juan de Villafañe, canónigo asimesmo..... los dichos señores nombraron para ver lo que quería labrar el señor prior D. Juan (sic) del Encina á los señores.....» (3).

DOCUMENTO III.—«En este día (dos de Octubre de 1528) estando los dichos señores juntos en el dicho cabildo como dicho es de pedimento del señor D. Juan del Encina, prior de la dicha Yglesia..... prorrogaron el término que le dieron para gastar doszientos mill mrs. en las casas del

---

(1) *Juan del Encina en León,* por D. Eloy Díaz Jiménez y Molleda.—Madrid, 1909, páginas 14 y 15.

(2) Idem íd., págs. 13 y 14.

(3) Idem íd., pág. 27.

cantón de los Cardiles y en las que el dicho SEÑOR PRIOR BIBE hasta *en fin de Agosto de mill y quinientos y veynte y nueve años.*»

Ya en el día 27 de Enero de 1529, según consta en el documento IV, el Cabildo leonés nombró al señor maestro Salazar, canónigo, para ejercer el cargo de prior. Lo cual no quiere decir que hubiese muerto Juan del Encina, pero sí que se le había dado un sustituto (1).

No ha lugar á duda alguna tocante al tiempo, aunque aún indeterminado, entre los días de la muerte del prior legionense, puesto que en 27 de Enero de 1529 aún vivía (que á no ser así, en el acta se hubiese hecho referencia á su muerte), y el día 10 de Enero de 1530. El documento V nos declara que «en la dicha cibdad de Leon a diez dias del dicho mes de Enero del dicho año de mill e quinientos e treynta anos estando los dichos señores juntos ..... el señor canonigo Juan Xuarez en nombre e como procurador que se mostro ser del reberendo Señor Garcia de Gibraleon resydente en la Corte de Roma, presento en dicho Cabildo una collación e provysion hecha en favor de dicho Garcia de Gibraleon del PRIORATO QUE EN LA DICHA YGLESIA VACO POR FIN E MUERTE DE JUAN DEL ENCINA.....» (2).

No puede ser más concluyente el resultado que mana de los documentos: se ve muy claro que llegó á residir en su priorato de León, y cuánto tiempo residió en él; y cómo no fué canónigo en la catedral de Salamanca, ni catedrático de Música en la Universidad salmanticense; y ser muy probable que muriese en León, dado el poco tiempo que media entre el nombramiento del sustituto, no en propiedad, y la noticia de la defunción, consignada en el documento VI. Lo definitivo acerca de este punto lo dirá el afortunado investigador que despierte los documentos que aun duermen.

Como se ve por lo que venimos diciendo, el Sr. Díaz-Jiménez y Molleda ha disipado las nieblas que no pudieron deshacer los Sres. Cañete, Cotarelo, Menéndez y Pelayo y Mitjana.

Cerramos este apéndice con las notas bibliográficas de los escritos de nuestro panegirizado; nada más que con las notas, para no incurrir en repeticiones muy conocidas de los que se dedican á diario á tan preciosos estudios.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:

Muchos han dado á conocer lo que son en sí mismas las ediciones de las obras de nuestro músico-poeta y de su valor intrínseco, y en casos como éste la repetición resultaría hasta empalagosa.

---

(1) *Juan del Encina en León,* por D. Eloy Díaz Jiménez y Molleda; pág. 29.
(1) Idem íd., pág. 30.

Valgan las siguientes indicaciones:

CANCIONERO DE LAS OBRAS DE JUAN DEL ENZINA. Al final se lee: *Deo gracias.*—Fué impreso en Salamanca á veinte días del mes de Junio de Mill. CCCC. XCVI años. En folio, y á dos columnas; letra gótica. En el ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, que pertenece á la primera edición, faltan dos hojas, del título y de la tabla, cuyos lugares ocupan copias de una edición posterior, con las propias de las páginas 25, 60 y 103.

Gallardo así transcribió la tabla de la primera edición:

«TABLA DE LAS OBRAS QUE EN ESTE CANCIONERO SE CONTIENEN, HECHAS POR JUAN DEL ENZINA DESDE QUE HUBO CATORCE AÑOS HASTA LOS VEINTICINCO AÑOS.

Primeramente:

Un proemio (en prosa) *á los Reyes nuestros señores,* foja 1.
Otro proemio al Príncipe nuestro señor, f. 2.
El arte de trovar, f. 3.
Un proemio al Duque y Duquesa de Alba, f. 6.
La Bucólica de Virgilio, con dos prólogos al principio, y uno á los Reyes nuestros señores y otro al Príncipe, f. 31.
El triunfo de fama, f. 49.
Unos disparates, f. 57.
El Triunfo de amor, con un prólogo al principio á D. García de Toledo, hijo primogénito del Duque de Alba, f. 61.
Un abece de amores á una dama, f. 70.
Testamento de amores, f. 75.
Confesión de amores, f. 82.
Glosas de motes, f. 84.
Canciones, f. 85.
Romances (son 4), f. 87.
Canciones con sus deshechas, f. 88.
Villancicos de devoción, f. 88.
Villancicos de amores (son 28), f. 89.
Villancicos pastoriles (son 16), f. 96.
Representaciones (son 8), 103.»

En el *Proemio* expone Juan del Enzina las razones que le movieron á reunir sus obras en un Cancionero. «Andaban—dice—ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías que como mensajeras había enviado adelante, que ya no mías, mas ajenas se podían llamar; que de otra manera no me pusiera tan presto á sumar la cuenta de mi labor é trabajo. Mas no me pude sufrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio,

poniendo en ellas lo que yo nunca dije ni me pasó por pensamiento. Forzáronme tambien los detractores y maldicientes, que publicaban no se entender, ni saber, sino á cosas pastoriles é de poca autoridad; pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que otras; mas antes creía yo que más. Movime tambien á la copilacion destas obras por verme ya llegar á perfecto estado de ser vuestro siervo.»

Merece fijar la atención el *Arte de trovar,* que Enzina coloca al frente de su Cancionero, pues si bien las doctrinas que en él enseña son de escaso valor científico, sobre todo en nuestros días, sin embargo tienen el señalado mérito histórico de enseñarnos cómo se pensaba en España acerca de la Preceptiva literaria á fines del siglo XV.

Nueve capítulos comprende el *Arte poética*, y en ellos expone el poeta salmantino el nacimiento y origen de la poesía castellana, su concepto de la poesía, las diferencias que separan al poeta del trovador, y los medios y conocimientos necesarios para versificar correctamente. En el capítulo IX y final trata «de como se deven escribir y leer las coplas».

En lo que se refiere al mecanismo de la versificación, Enzina no pasa de ser un mero discípulo de la escuela de trovadores provenzales, cuyas doctrinas expone minuciosamente; pero en cambio abundaba su obra en observaciones y pensamientos generales de Preceptiva literaria, que recuerdan las enseñanzas de Horacio y Quintiliano. Así, por ejemplo, al hablar de la alianza del talento y del estudio, escribe: «Bien se que muchos contenderán para esta facultad ninguna otra cosa requerirse, salvo el buen natural, y concedo ser esto lo principal y el fundamento; mas tambien afirmo polirse y alindarse mucho con las observaciones del arte; que si al buen ingenio no se juntase el arte, sería como una tierra fructífera y no bien labrada.»

Don Marcelino Menéndez y Pelayo reimprimió dos veces este *Arte de la poesía castellana:* primero, en los apéndices al tomo II de la *Historia de las ideas estéticas en España,* y después, en el tomo V de la *Antología de poetas líricos castellanos.*

«Al *Arte de trovar* sigue en el Cancionero de Juan del Enzina la traducción castellana de *Las bucólicas de Virgilio.* Más que traducción debería llamarse imitación ó adaptación de las mismas al metro castellano, pues Enzina no respeta el texto latino, sino que cambia los personajes y los asuntos de las églogas, aplicándolos á los sucesos históricos de su tiempo. La traducción no carece de soltura y animación, y tiene el mérito señalado de estar hecha en armoniosos versos en una época en que aun no se empleaba para interpretar á los clásicos sino prosa indigesta y amanerada. La traducción está versificada generalmente en octosílabos de pie quebrado, excepto la égloga IV al Cónsul Polión, que, sin duda por la solemnidad del argumento, tradujo Enzina en diez y seis coplas de arte mayor.

»En cuanto á las demás obras poéticas que contiene el Cancionero de Juan del Enzina, puede afirmarse que, después de las dramáticas, que es donde brilló más su talento poético y ejerció una influencia más duradera, las que siguen en mérito son los villancicos y poesías cortas de carácter profano. Tienen éstas una agudeza y naturalidad tan marcada, y, sobre todo, tan armoniosa combinación de acentos, metros y rimas, que no harían mal papel junto á las más selectas de nuestros poetas del siglo XVI.

»En cambio, el poeta salmantino carece de aliento é inspiración para los asuntos grandes y de carácter sagrado. Poeta fácil é ingenioso, dotado de imaginación lozana y de excelente oído musical, Enzina tiene gran aptitud para los asuntos ligeros y sencillos; pero no sabe remontarse á las alturas de la poesia épica, y degenera en ampuloso y pedestre cuando se esfuerza por parecer sublime. Ejemplo de esta falta de inspiración grandilocuente de Enzina podemos señalar en su *Triunfo de fama* y en la *Tragedia trovada* á la muerte del Príncipe Don Juan, de que más adelante hablaremos.»

Sin embargo, en el *Triunfo de fama* Enzina toca alguna vez las cumbres de la alta poesía, como cuando al recordar la insigne victoria alcanzada por los Reyes Católicos con la toma de Granada y la total expulsión de los árabes de nuestro territorio, exclama:

Y en cabo de todo vi grandes torneos,
Y justas reales y cañas y toros,
Ganada Granada, llorando los moros,
Que vían cumplidos ya nuestros deseos.
Y al Rey y á la Reyna con rostros febeos,
Regir Occidente con buenas fortunas,
Desde las viejas hercúleas columnas
Hasta los altos montes Pirineos.....

En el año 1501 salió á luz en Sevilla otra edición del nuevo Cancionero, trabajo debido á Juana de Piquer y Magno Herbst (día 16 de Enero). Véase Brunet.

BIBLIOTECA NACIONAL:

Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina, con otras añadidas (al fol. 99). Fué empremida esta presente obra en la muy noble y muy leal ciudad de Burgos, por Andrés de Burgos, por mandato de los honrrados mercaderos Francisco dada i Juan Thomas fanario; la cual se acabó á XIII días de Febrero en el año del Señor mill y quinientos y cinco (aquí el escudo del impresor).—(Folio de 101 fojas en dos y tres col. Letra gót.) A la vuelta del frontis empieza la «Tabla de las obras que en este Cancionero se contienen, hechas por Juan del Enzina, desque hubo quatorce años hasta los veinte y cinco primeramente, etc.» Esta plana y las de la hoja siguiente están

ocupadas con la tabla á dos columnas. Termina el libro con las «Coplas en loor del Apóstol Sant Pedro.

Observa Gallardo *(Biblioteca de libros raros*, etc., Juan del Encina), que esta edición, aunque nueva, hecha el año 1516, tiene el lenguaje más remozado y dice constantemente *y* por *e*.

Aunque las dos hojas de portada y tabla van fuera de numeración, sin embargo, luego parece que se incluyen en cuenta, puesto que empezada la foliación y signatura en la dedicatoria á los Reyes Católicos, y terminando con las demás piezas de los principios en el fol. 6, la obra comienza en el fol. 9.

En el fol. 99 se lee, antes del escudo del impresor, esta aprobación: «Fué vista esta obra y aprobada por los reverendos señores el licenciado Alonso de Fuentes, tesorero de la Yglesia Mayor de Burgos y provisor de su obispado, é Pedro Fernandez de Villegas, arcediano de Burgos.»

Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con otras cosas nuevamente añadidas (al fol. 91, vuelto). Fué esta presente obra emprendida por Hans gysser alemán d'Silgeestat, en la muy noble e leal cibdad de Salamanca; la cual acabóse á V de Enero del año de mill quinientos i siete.— (Fol. de hojas..... letra gót.) El frontis tiene en medio un cuadro con las armas reales, con una corona encima, y sobre ésta un águila; la cabeza en el centro de perfil mirando á la derecha, y las alas extendidas abrazando la corona.

Encima del cuadro y á los lados hay dos grabados que representan: el de la derecha, un rey coronado puesto de rodillas, y á su lado un anciano en pie; el de la izquierda, una reina también coronada y de rodillas, con una señora dueña en pie al lado.

BIBLIOTECA DEL REAL PALACIO:

Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con las coplas de Zambardo con el auto del Repelon, en el cual se introducen dos pastores Piemicurbo i Jolian Pasarc, i con otras cosas nuevamente añadidas (al fin). Fué esta presente obra emprimida por Hans gysser, alemán de Silgenstat (1) *la cual dicha obra se acabó á VIJ del mes d'agosto del año de mil e quinientos y nueve años.*—(Folio de 104 hojas, letra gótica á dos y tres columnas.

BIBLIOTECA NACIONAL:

A semejanza de la edición de 1507, tiene ésta en el frontis un cuadro que tiene en medio las armas de los Reyes Católicos, rematadas

(1) En la muy noble y leal cibdad de Salamanca.

en la parte superior por una corona, y encima de ella un águila que abraza el escudo con sus alas. A la vuelta sigue la tabla, y después las diferentes poesías y representaciones, terminando el libro en el fol. 104 con el *Auto del Repelón,* que solamente se encuentra en esta edición del Cancionero, que contiene también la *Egloga trovada, por Juan del Enzina, en la cual se introducen tres pastores Fileno, Zambardo é Cardavio,* égloga no incluída tampoco en ninguna otra edición, ni aun en la de Zaragoza de 1516.

Cancionero, etc..... Zaragoza, 1512.—Mayans es el único que cita esta edición (1), que menciona también Salvá siguiendo á aquel ilustre erudito.

Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina, con otras cosas nuevamente añadidas (fol. 91, vuelto). Fué imprimido el presente libro llamado Cancionero, por Jorge Coci, en Çaragoça; acabóse á XV días del mes de Diziembre, año de mill quinientos é deziseys años.

La obra contiene después del membrete del impresor hasta el folio 98, donde termina.

Folio á dos y tres columnas de 50 renglones, letra gótica.

El frontispicio es igual al de la edición de Salamanca de 1509. A la vuelta del mismo comienza la *Tabla,* donde se enumeran detalladamente todas las obras contenidas en el volumen, que son muchas más de las comprendidas en la primera edición de Salamanca. Hiciéronse, sin duda, todas estas ediciones bajo la dirección de Juan del Enzina, que fué incluyendo en ellas las obras que compuso con posterioridad al año 1496. La Tabla de esta edición de Zaragoza es igual (salvo algunas palabras omitidas ó alteradas) á la que va al frente de la edición de Burgos de 1505.

BIBLIOTECA SALVÁ:

Egloga nuevamente trovada, por Juan del Enzina, en la qual se introducen dos enamorados: llamada ella Plácida y él Vitoriano. Agora nuevamente enmendada y añadido un argumento siquier introducido de toda la obra en coplas y más otras doze coplas que faltavan en las otras que de antes eran impresas. Con el «Nunc dimttis» trobado, por el bachiller Fernando de Yanguas.—En 4.°, letra gót., sin lugar ni año de impresión, aunque por sus caracteres bien se ve ser de los primeros años del siglo XVI. Salvá sospecha haberse hecho en Burgos en 1520. El frontis tiene sobre el título una viñeta apaisada que representa una casa, una dama, un árbol, un galán, varios árboles, y en uno de ellos un pájaro. A la vuelta se

(1) En la *Vida de Virgilio.*

lee: *Argumento: égloga trovada, por Juan del Enzina, en la cual se introducen dos enamorados,* etc.

Anterior á esta edición hay otra hecha en Roma en 1514, que citan Moratín y Ticknor; pero no queda de ella ejemplar alguno.

Encina compuso en Roma esta famosa égloga, que según probables conjeturas, hubo de representarse por primera vez en una fiesta celebrada en casa del Cardenal de Arborea.

Abunda en hermosos pasajes de fluída versificación y naturalidad de sentimiento, siendo, á juicio de Juan de Valdés, la mejor de las producciones de Enzina. *El Indice Expurgatorio de 1559 la prohibió in totum, en atención á lo licencioso de su argumento.*

BIBIOTECA DEL DIFUNTO SR. MENÉNDEZ Y PELAYO:

Egloga nuevamente trovada por Juan del Enzina, adonde se introduce un pastor que con otro se aconseja, queriendo dejar este mundo á sus vanidades por servir á Dios, el qual después de haberse retraído á ser hermitaño, el dios de amor, muy enojado porque sin su licencia lo había fecho, una ninfa envía á le tentar de tal suerte que forzado del amor deja los hábitos y la religión.

Sigue una viñeta que representa dos pastores y una zagala, y encima los nombres de los interlocutores: *Cristina, Justino, Gebea y Amor.*—Folio de 4 hojas en tres columnas, letra gót., sin paginación, ni lugar, ni año; parece salida de las prensas de Salamanca en fecha posterior al año 1509.

Documento é instrucción provechosa para las donzellas desposadas y rezien casadas, con una justa de amores, hecha por Juan del Enzina á una donzella que mucho le penava.—MDLVJ (1556), 4.°, 12 hojas, letra gót., sin folio, con la sig. A, sin lugar de impresión.

Edición citada por Salvá y por los traductores de la *Historia de la literatura,* de Ticknor, en las notas al tomo I.

Disparates y almoneda trovados, por Juan del Enzina. E un villancico.—Sin lugar ni año, 4.°, letra gót. Son 4 hojas sin fol., con la sig. *a*ij en la segunda hoja. Bajo el epígrafe tiene un grabado en madera.—(Descrita en la Biblioteca de Salvá).

Los traductores y adicionadores de Ticknor citan (en las notas al tomo I) otra edición de los *Disparates trovados,* hecha en Salamanca en el año 1496, 4.°.

Egloga trovada por Juan del Enzina, en la qual representa el Amor, de como andava á tirar en una selva y de como salió un pastor llamado Pelayo a dezille que por que andava á tirar en lugar devedado, y después

como le hirió el amor y de como vino otro pastor llamado Bras aconsolallo e otro pastor llamado Juanillo y un escudero que llegó á ello.— Sin lugar ni año (probablemente hacia 1525), 4.°, letra gót., á 2 columnas, 4 hojas sig. *a*. Lleva esta edición al final el villancico de *Ojos garzos ha la niña.*

Egloga trovada por Juan del Enzina, en la cual representa el Amor, de como andava á tirar en una selva, etc. (ut. supra), 4 hojas, incluso el villancico antes citado que va también al final, sin lugar ni año; 4.°, letra gótica. Sólo en la 2.ª pág. se encuentra la sig. *a*ij. (Descrita por Salvá).

Egloga de los tres pastores, nuevamente trovada por Juan del Encina.— Encima de este título hay cuatro figuritas con los nombres de *Fileno, Zambardo, Cardonio* y *Zefira.*

A la vuelta del frontis, principia con este título: *Egloga trobada por juan del enzina, en la qual se introduzen tres pastores Fileno, Zambardo e Cardonio donde se cuenta como este Fileno preso de amor de una mujer zefira, de cuyos amores viendose muy desfavorecido cuenta sus penas á zambardo y cardonio. El qual no fallado en ellos remedio, por sus propias manos se mató.*

Sigue la égloga en once hojas más. S. l. en a., 4.°, letra gótica. Carece de fol. Sigue *a-a* vj. La égloga de Zambardo y Fileno se añadió en la edición del Cancionero de 1509, como queda dicho arriba. (Descrita por Salvá).

Egloga trobada por Juan del Enzina en la cual se introducen tres pastores Fileno Zambardo Cardonio etc. S. l. ni a,4.°; letra gótica, 12 hojas, sin fol.—(Apend. de Salvá, tomo I.)

Los señores Gayangos y Vedia, adicionadores de la Historia de Ticknor, citan otra edición de esta égloga, hecha en Toledo, en casa de Juan de Ayala, el año 1553, en 4.°

Egloga representada en la noche postrera d'carval. que dize de antruejo o carnestolendas: a donde se introducen quatro pastores llamados Benito; y Bras Pedruelo Lloriente: e primero benito y Bras: Pedruelo; y Lloriente: y primero benito entró en la sala a donde el duque y la duquesa estava, y començó mucho á dolerse y cuytarse por que el duque su señor avía d'partir á la guerra de francia. Luego tras el entro el que llamava Bras preguntandole la causa de su dolor. Y despues llamaron á Pedruelo: el que les dio nueva de paz: y en fin vino Lloriente que les ayudó á contar.

A continuación principia la égloga que concluye hacia la mitad de la primera columna de la quinta página, y en seguida principia la

Egloga representada la misma noche d'antruejo o carnestollendas: a donde se introduze los mismos pastores d'arriba llamados benito y Bras: lloriente y pedruelo y primero Beneyto entró en la sala a donde el duque e la duquesa estava; y tendido en el suelo d'gran reposo comenzó á cenar y luego bras que ya avia cenado entro diziendo carnal fuera: mas importunado d'beneito tornó otra vez á cenar con el y estando cenando y razonandose sobre la venida del quaresma entraron lloriente y pedruelo y todos quatro juntamente conmiedo e cantando con mucho plazer dieron fin á su festejar.

Acaba al reverso de la cuarta hoja con un villancico, s. l. ni a., 4.°, letra gótica, sin sign., á dos col. Las dos églogas ocupan cuatro hojas, y aunque no llevan nombre de autor, no puede dudarse de que son de Enzina, puesto que se encuentran en su Cancionero. (Apéndice Salvá, tomo I.)

Salvá cita además otra égloga que, aunque no lleva nombre de autor ni está comprendida en el Cancionero de Juan del Enzina, sin embargo parece que debe atribuirse al poeta salmantino, tanto por el título que lleva, como por la circunstancia especial de hallarse encuadernada con otras cuatro églogas de Enzina. La égloga es la siguiente:

Egloga interlocutoria: en la qual se introduzen tres pastores e unan zagala llamados: Pascual e Benito Gilverta e Pascuala. En la cual recuerda como Pascual estava en la sala del duque e la duquesa recontando como ya la seta de mahoma se había de apocar e otras muchas cosas; e entra Benito e le trava de capa: e el dice como quiere dejar el ganado e entrar al palacio: e Benito le empieza de contar como dios era nacido e Pascual por el el gran gasajo que siente le manda una borrica en albricias. E estando lo tanto alabando dize Pascual que nazca quien naziere que le dexen lo suyo e oyendo esto Gilverto; como tomó un cayado para darle con él: e Benito los puso en paz: hasta que ya vienen á jugar empiezan de alabar sus amos: e assi salen cantando su villancico.

Sobre este título hay cuatro figuritas colocadas entre una casa y un árbol, s. l. ni a., cuatro hojas 4.°, letra gótica, á dos col. y á veces á plana cerrada.

BIBLIOTECA DEL ATENEO DE MADRID:

Teatro completo de Juan del Enzina. Edición de la Real Academia Española (Sello de la Academia). Madrid, 1893. Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra.—8.°, LXVIII—415 páginas.—Proemio, por D. Manuel Cañete. Adiciones al proemio, por D. Francisco Asenjo Barbieri.—Obras dramáticas de Juan del Enzina. Glosario-Indice.

El proemio que la muerte impidió terminar á D. Manuel Cañete, y las adiciones al mismo del Sr. Asenjo Barbieri, comprenden la biografía

de Enzina y la crítica de sus obras. A continuación vienen las églogas y farsas de éste, entre las que no se ha incluído la *Egloga interlocutoriada*, citada por Salvá y descrita en el número anterior.

BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:

A la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan, de gloriosa memoria, hijo de los muy católicos Reyes de España Don Fernando el quinto, e Doña Isabel la tercera, de este nombre. Tragedia trobada por Juan del enzina.—Fol. de cuatro hojas á dos col. letra gótica. El título en rojo. El texto consta de 78 octavas de arte mayor. Sin embargo, el ejemplar que poseía D. Pedro Salvá, y que describe en su Biblioteca, consta de seis hojas con cien octavas, y además van añadidos un romance y un villancico, dirigidos al mismo objeto. Salió á luz en Salamanca á 4 de Octubre de 1497. Sin fol. con sign. Aiij.—Faltan dos hojas al final.

BIBLIOTECCA DEL ATENEO Y DE SAN ISIDRO:

Cancionero musical de los siglos XV y XVI, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publícalo la misma Academia. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890.—4.° de 636 páginas, más una de índice y otra de colofón.

En este riquísimo Cancionero, de tanto interés para la historia de la Música española, se contienen *sesenta y ocho composiciones* musicales de *Juan del Enzina*, acompañadas de la correspondiente letra. El original manuscrito del Cancionero consérvase en la Biblioteca del Real Palacio de Madrid, procedente, según conjeturas del Sr. Asenjo Barbieri, de alguna de las importantes Bibliotecas de los Colegios Universitarios de Salamanca, cuyos caudales bibliográficos fueron trasladados en gran parte á la del Palacio Real en tiempo de Carlos IV.

LUCAS FERNÁNDEZ

Comparte Lucas Fernández con Juan del Encina la influencia en los orígenes y desarrollo del primitivo Teatro Español, el cual ambos contribuyeron á secularizar llevando á la escena asuntos profanos y llenos de interés y de vida.

La Celestina ó tragicomedia de Calixto y Melibea, que tan preferente lugar ocupa entre las creaciones dramáticas de todos los tiempos y que tanto influyó en el posterior perfeccionamiento del Teatro, se imprimió por primera vez en Salamanca (al menos de una manera completa) en el año 1500, habiendo sido su autor habitante de Salamanca durante muchos años y alumno de la Universidad salmantina (á la que por tal concepto y por el de haber sido sus dos preclaros hijos Fernández y Encina elementos de tan singular relieve en la iniciación de nuestro Teatro, corresponde el lugar más insigne entre todas las ciudades españolas en la Historia de los orígenes de la literatura dramática).

Era la figura de Lucas Fernández casi completamente desconocida hasta que D. Bartolomé José Gallardo en su Cronicón publicó dos de sus farsas y su famoso *Diálogo para canto*. Ticknor y Wolf, lo mismo que Schaque y Amador de los Ríos, no hicieron otra cosa que reproducir lo que acerca del ingenio salmantino publicó Gallardo, y nada nuevo vió la luz pública acerca del poeta hasta que D. Manuel Cañete le consagró la preciosa monografía publicada por la Academia Española en 1867 al frente de la edición de las *Eglogas y farsas*. Pocos datos indiscutidos conocemos de la vida de Fernández. Consta sólo que era natural de Salamanca, porque así lo expresa la portada de su libro, y que debió florecer á principios del siglo XVI, ya que sus farsas se imprimieron en 1514, y ellas, unidas á las églogas de Juan del Encina, fueron representadas poco tiempo antes. En una de sus obras se refiere á aquella Cruzada para conquistar Jerusalén á que Cristóbal Colón consagró el sueño de toda su vida, y en preparación

de la cual existen motivos para creer que se hicieron aprestos de hombres y de dinero. No se explican de otro modo los siguientes versos con que en la farsa tercera responde el soldado á los pastores que le afean la licenciosa vida de la gente de tropa: «pues no hacemos tanto mal—que no hagamos algún bien,—que á la gran Jerusalén—hicimos hacienda real».

Fernández Oviedo, en el libro de los Oficios de la Casa Real de Castilla (folio 12) habla de un Camarero del Príncipe D. Juan, llamado Antonio Fernández, natural de Salamanca, nombrado por Fernando *el Católico* en 1514 Regidor de su ciudad nativa, y sentenciado más tarde á pena de muerte y perdimiento de bienes y oficios por haber tomado parte en el alzamiento de las Comunidades.

¿Sería este Antonio Fernández hermano ó pariente de nuestro poeta? No es pregunta fácil de ser contestada mientras no aparezcan nuevos datos referentes á uno y otro personaje. Parece indudable que nuestro Lucas Fernández fué sacerdote. Así, cuando menos, lo hace creer el fervor cristiano y el no vulgar conocimiento teológico que resplandece en sus autos y farsas religiosas, singularmente en el de la Pasión, que es sin disputa la mejor de sus composiciones. No debe olvidarse que su contemporáneo y compatriota Juan del Encina era también presbítero, y que los autos religiosos se representaban en las iglesias y eran muchas veces escritos por clérigos.

Noticias posteriormente encontradas por el insigne músico español D. Francisco Asenjo Barbieri demuestran que el maestro Lucas Fernández era en el año 1538 catedrático de Música de la Universidad de Salamanca, y que intervino como comisionado de aquel Claustro en la reforma de los Estatutos universitarios que se publicaron en 14 de Octubre de aquel mismo año.

La semejanza del nombre, las coincidencias de tiempo y lugar y los conocimientos musicales que sin duda poseía Lucas Fernández, quien además de los coros de sus églogas escribió un diálogo para canto, dan motivo bastante para afirmar que el Lucas Fernández, profesor de Música en la gloriosa escuela, era el poeta dramático á quien se refieren nuestras indicaciones. Tal suposición llega á los límites de la certeza considerando que el cancionero musical de los siglos XV y XVI que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y que publicó la Real Academia de Bellas Artes en 1890, tiene un villancico, letra del músico Lucas Fernánde, tomado de su Auto de la Pasión, razón única que nos decide á admitir, mientras nuevos descubrimientos de la crítica no demuestren lo contrario, que el catedrático y el poeta fueron una misma persona.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA NACIONAL:

Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernandez, salmantino. Nuevamente impresas.

(Al final): *Fué impresa la presente obra en Salamanca por el muy honrado varon Lorenço de liomdedei a. x. dia del mes de novivre. de M. quinientos é quatorze años.*

Un tomo en folio, de letra gótica, con 30 hojas sin foliar, y con las signaturas A6-B4-C6-D4-F4-A6.

El frontis del libro muestra en lo alto un San Francisco arrodillado recibiendo la impresión de las llagas de un crucifijo que está en el aire, y al lado del Santo un lego de la misma orden. Ocupa el centro de la portada un gran escudo coronado de un capelo y ceñido por el cordón franciscano, con esta leyenda: *Indui eum vestimento salutis sacerdotes ejus induam salutari*, alusiva á la imagen de Nuestra Señora, vistiendo la casulla á San Ildefonso. En la hoja siguiente, que carece de signatura y sin dedicatoria ni prólogo, comienzan las farsas. Aunque las dos primeras hojas no tienen signaturas, conócese, no obstante, que no falta al principio hoja alguna, porque la tercera lleva la signatura A3.

En cambio, como de la signatura D se pasa inmediatamente á la F, debe sospecharse que falta la E, la cual tendría otra farsa, como cada una de las otras. Confírmase esto porque el *Registro* de la Biblioteca de don Fernando Colón, al describir el ejemplar que éste poseía de las farsas de Lucas Fernández, impresas en 1514, fijó su número en siete. Gallardo supuso que la farsa que falta debe ser el *Coloquio* (impreso en Valladolid en 1540, y en Alcalá en 1604), donde figura una hermosa doncella que anda perdida por una montaña, un pastor que la requiere de amores, y un *Salvaje*, más fino que muchos hombres civilizados. Realmente, el argumento y la índole de esta pieza es muy semejante á las demás de asuntos profanos del vate salmantino. Por copia de Gallardo, sacada de la edición de Alcalá, 1604, se ha impreso este *Coloquio en el Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (tomo I. col. 703 y siguientes). Este ejemplar que describimos del libro de Lucas Fernández, impreso en Salamanca en 1514, fué adquirido de los herederos de Gallardo para la Biblioteca del Duque de Osuna. Actualmente está en la Biblioteca Nacional.

Las obras dramáticas de Lucas Fernández contenidas en este libro son seis: tres de ellas, profanas; dos, con mezcla de asunto sagrado y profano, y una, enteramente sagrada, como escrita para representada en el templo.

Contiene, además, el *Diálogo para cantar*, colocado después de la primera farsa ó comedia. He aquí su título: «Diálogo para cantar, fecho

por Lucas Fernández, sobre *¿Quién te hizo, Juan, pastor?;* introdúcense en él el mismo Juan Pastor y otro llamado Bras.»

En la primera farsa, que el autor llama *Comedia*, describe las enamoradas ansias del pastor *Bras-Gil*, las esquiveces de Beringella, rendida al cabo á las súplicas del mancebo, y la ira de Juan Benito, abuelo de la zagala, apaciguado por la intervención de su vecino *Miguel-Turra*.

En la segunda farsa, que lleva el nombre de *Cuasi comedia*, intervienen tres personas: un *pastor*, una *doncella* y un *caballero*, cuyos amores pinta.

Cuasi comedia tituló también á la tercera farsa, en la cual aparece el pastor *Prabos*, que arde en amores por la esquiva *Antonia*, la cual cede á enlazarse con él después de larga resistencia, gracias á la amistosa intervención del *Soldado* y de otro pastor llamado *Pascual*. Esta farsa la reprodujo íntegra D. Bartolomé José Gallardo en el *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (tomo II, cols. 1.022 á 1.035).

Aunque en gran manera sencillas en su argumento, estas composiciones de Lucas Fernández no carecen de interés y atractivo; antes, por el contrario, rebosan en gracia y poético encanto, especialmente cuando el poeta describe con animado pincel la naturaleza y efectos del amor.

Véase un ejemplo:

Es amor transformación
Del que ama en lo amado;
Dolo amado es transformado
Al amante en afición.
Es el peso puesto en fiel,
Es miel
Que hace ser dos cosas una:
Es dulce panal que en él
Cera y miel
Se contiene sin espuma.
Y este amor en el corazón
Nace y crece y reverdece,
Y en el deseo florece,
Y el su fruto es afición.
Cógese en toda razón
Con pasión,
Y es sabroso y amargoso
Y es de mala digestión;
Da alteración
Deja el cuerpo emponzoñoso.

Á las tres obras citadas siguen en el libro de Lucas Fernández dos *églogas* ó *autos* referentes al nacimiento de N. S. Jesucristo, uno de ellos reproducido íntegramente en el *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos;* tomo II, cols. 1.040 y siguientes. En estas églogas, á vuelta

de graciosas disputas entre pastores, algún tanto desenvueltas, describe con admirable acierto y fervor religioso el adorable misterio de la Encarnación. Pero es aún más perfecto que los anteriores el *Auto de la Pasión,* última obra contenida en el libro de Lucas Fernández. Con exquisito gusto y laudable respeto guárdase en ella de poner en acción á N. S. Jesucristo ni á la Santísima Virgen, haciendo personajes del drama, ó mejor dicho tragedia, á las tres Marías, San Dionisio, Jeremías y los Apóstoles San Pedro y San Mateo.

He aquí los términos en que el mismo autor expone el argumento de la obras:

«El primer introductor es Santo Pedro, el cual se va lamentando á facer penitencia por la negacion de Cristo. El poeta finge toparse con *Sant. Dionisio,* el cual venía espantado de ver eclipsar el sol, é turbarse los elementos, é temblar la tierra, é quebrantarse las piedras, sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. E despues *entra Sant. Mateo,* recontando la pasion con algunas meditaciones. E despues Jeremías. E finalmente entran las tres Marías.»

Abunda esta obra de Lucas Fernández en rasgos de sublime lirismo, y si bien predomina en ella la narración sobre la acción, como puede colegirse de la exposición que queda hecha de su argumento, no carece por eso de verdadero interés dramático, sino que cautiva la atención é impresiona profundamente el alma.

Gráficamente está pintada la desolación de la Magdalena en estos versos:

¡Cuán desconsoladas fuimos,
Mezquina entre las mezquinas:
Cuando quitar le quisimos
La corona, y no podimos
Arrancarle las espinas!

No son menos conmovedoras ni menos sentidas las siguientes palabras con que presenta á San Pedro llorando su culpa:

Salgan mis lágrimas vivas
Del abismo de mis penas
Pues que d'ansias tan altivas,
Tan esquivas,
Mis entrañas están llenas.
¡Ay de mí, desconsolado!
¿Para qué quiero la vida?
¿Qué haré ya, desdichado?
Ya mi bien es acabado,
Ya mi gloria es fenecida.
¿Cómo pude yo negar
Tres veces á mi Señor?

Mi vida será llorar
Mi pesar
De mi pecado y error.
.....
¿Dónde estaba transportado?
¿Dónde estaban mis sentidos?
¿Cómo estaba así olvidado?
¡Ay de mí, viejo cuitado!
¿Dónde los tenía perdidos?

¡Cuánto no vale este lenguaje natural y animado de sentimiento, sobre todo si se compara con el enfadoso artificio y rebuscada afectación de los poetas culteranos!

BIBLIOTECA DEL ATENEO DE MADRID:

Farsas y églogas al modo y estilo pastoril, fechas por Lucas Fernández, salmantino.—Edición de la Real Academia Española (sello de la Academia).—*Madrid. Imprenta Nacional, 1867.*—En 8.° - CVII. - 304 págs.

Contiene: Prólogo, por Manuel Cañete.—Á continuación se reproduce la portada, con la lámina ya descrita de la edición de 1514. — Églogas y farsas de Lucas Fernández. — Declaración de los vocablos oscuros de uso poco frecuente. — Tabla de los nombres de personas que se citan en el prólogo é ilustraciones. — Índice.

El prólogo de D. Manuel Cañete es un excelente estudio sobre Lucas Fernández, donde ilustra, además, con notables descubrimientos y observaciones, los orígenes del Teatro Español. Fué reimpreso en 1885 con otros trabajos del mismo Cañete, que forman un libro con este título: *Teatro Español del siglo XVI. — Estudios Histórico-Literarios.* (Hace el tomo 28 de la *Colección de Escritores castellanos.)*

MANUEL JOSÉ DOYAGÜE

FE DE BAUTISMO DE MANUEL JOSÉ DOYAGÜE

En veintitrés días del mes de Febrero de este presente año de mil setecientos y cincuenta y cinco, yo el Licenciado D. José Rodrigo Tesso, beneficiado cura propio de esta Iglesia parroquial del Señor San Martín de esta ciudad de Salamanca, bapticé en ella solemnemente y puse los Santos Óleo y Crisma, á un niño que se llamó Manuel José Doyagüe, hijo legitimo de Manuel Doyagüe, natural de la Villa de Cantalapiedra, de este Obispado, y de Bernarda Jiménez, natural de la Villa de Martínez, Obispado de Abila=Sus padres, y mis feligreses, y dicho niño nació el día diez y siete de este presente mes.=Sus abuelos paternos Manuel Doyagüe y Inés Hurrea, naturales de dicha Villa de Cantalapiedra.=Sus abuelos maternos Bernardo Jiménez y Teresa Zamora, naturales de dicha Villa de Martínez.=Fué su padrino D. José Sánchez, presbítero, á quien advirtí el parentesco espiritual y demás obligaciones, y por verdad lo firmé, *fecha ut supra.—José Rodrigo Tesso.*

PARTIDA DE DEFUNCIÓN

En la ciudad de Salamanca, á diez y ocho de Diciembre del año de la fecha, falleció en esta ciudad D. Manuel Doyagüe, presbítero prebendado y maestro de capilla de esta Santa Iglesia Catedral; fué hijo legitimo de D. Manuel, artífice de Platero, y de D.ª Bernarda Jiménez, natural de esta ciudad; falleció á los ochenta y siete años de edad, hizo testamento y recibió el Santísimo Sacramento de la Extremaunción (no pudiendo recibir los demás por hallarse demente). Fué feligrés de la parroquia de San Pablo y sepultado en el cementerio general de dicha ciudad.

Y para que conste lo firmo en Salamanca á veintiuno de Diciembre de mil ochocientos cuarenta y dos.—*Manuel Astudillo,* contador.=Sigue una rúbrica.=*Nota:* Los derechos de la manda pia forzosa los debía cobrar el párroco de su feligresía.»

NOTICIAS RELATIVAS Á FRAY CARLOS DE SALAMANCA, QUE EN EL SIGLO SE LLAMÓ CARLOS FLORENCIO DOYAGÜE JIMÉNEZ.

(Remitidas desde Guadalupe, por D. José Cordero.)

El día 7 de Noviembre de 1749 nació fray Carlos de Salamanca, hijo de Manuel Doyagüe, de oficio platero, natural de la villa de Cantalapiedra, obispado de Salamanca, y de Bernarda Jiménez, natural de la villa de Martínez de la Sierra, obispado de Avila.

El 17 de Noviembre del mismo año fué bautizado en la parroquia de San Blas (ciudad de Salamanca), por el presbítero teniente cura D. Antonio Martín García de Zelis, siendo su padrino Carlos Ayllón.

El 30 de Septiembre de 1751 fué confirmado en el convento de religiosas Agustinas Recoletas de Salamanca, por el Ilmo. Sr. D. Pedro Velarde, Obispo de la ciudad de Segorbe.

En 26 de Agosto de 1774 el prior del convento de Santa María de Guadalupe, Fray Juan Adamuz, comisionó al Rvdo. P. Fray Pedro Adamuz, superior del convento extramuros de Salamanca, para que instruyese el expediente testifical y depurativo de los antecedentes de la familia de Fray Carlos, requisito indispensable para poder profesar en el Real Monasterio de Guadalupe, y con tal motivo fueron sacadas las partidas de nacimiento y confirmación, las cuales aparecen legalizadas por el licenciado Manuel Rodríguez Conde y el escribano Agustín de Zaragoza Godínez, siendo alcalde mayor de Salamanca y su jurisdicción el Sr. Dr. D. Josef Jinto y Cebrián, abogado de los Reales Consejos.

Fray Carlos de Salamanca, antes de profesar en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, estuvo unos siete años en el convento de Jerónimos, de Salamanca, siendo mozo de coro.

En este convento fué tonsurado también su hermano D. Manuel Doyagüe.

En Guadalupe se conserva la siguiente tradición: Fray Carlos de Salamanca era un virtuoso en el órgano. En una de las visitas que le hizo su hermano D. Manuel Doyagüe, procuró éste llegar al Monasterio de Guadalupe en el momento mismo en que se celebraban las vísperas. Como era costumbre que cada organista ocupase su órgano y que alternasen ambos en los salmos, D. Manuel, sin ser visto por su hermano, ocupó el otro órgano, obligando á Fray Carlos á hacer uso de todos sus recursos, hasta que al fin exclamó: «¡Ó es mi hermano el que toca, ó es el diablo!»

DOCUMENTOS RELATIVOS Á LAS OPOSICIONES AL MAGISTERIO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA, HECHAS POR DOYAGÜE EL AÑO 1879.

(Notas remitidas por D. Dámaso Ledesma, organista de aquella catedral y correspondiente de esta Real Academia.)

Registro de Actas Capitulares de la S. I. C. de Salamanca (1785-1790) según nota del Archivero D. R. Bravo.

4 de Abril de 1789.—Se dió cuenta del fallecimiento de D. Juan Martín, Maestro de Capilla, acaecido en Corrales.

20 de Abril.—Se concede licencia á D. Manuel Doyagüe para opositar á la plaza de Maestro de Capilla de Zamora, haciendo constar que hacía ocho años y tres meses que venía regentando la de Salamanca.

29 de Abril.—Laméntase el Cabildo de la falta de instrucción y abandono que se nota en los niños de coro, de algunos años á esta parte.

11 de Mayo.—Se expiden edictos anunciando la vacante.

22 de Junio.—Nombra el Cabildo por Comisarios para los ejercicios y oposición á los Canónigos Doctoral y Sardon, y por facultativos para su dirección á los Prebendados músicos Baquero, Galache y Reynoso, dando á los primeros facultades para que por sí solos hagan y practiquen cuanto estimaren más útil y correspondiente en dicha oposición y sus operaciones, y para el caso de haber diferencias y etiquetas entre los facultativos, se les autoriza para poder remover del encargo y comisión que va expresada á quienes pareciese, nombrando en su lugar á otros, si lo tienen por conveniente.

7 de Agosto.—Informe del Tribunal facultativo.

12 de Agosto.—Adjudicación de la Prebenda á D. Manuel Doyagüe.

Plan de los ejercicios que se hicieron en la oposición del Magisterio de Capilla de la S. I. C. de Salamanca. Día 18 de Julio del año 1789.

Primer ejercicio.—Elegida la Antífona, se ha de componer en la forma siguiente: Se tomarán precisamente los puntos del Canto-llano con que comienza, y han de ser en número á eleccion de los opositores, y de ellos se ha de formar un paso á cuatro voces en primer coro, sin más acompañamiento que un bajo: y concluído este paso (siendo la duración á su arbitrio) sin hacer pausa alguna, comenzará el Canto-llano un bajo supernumerario en otro primer coro, dando el valor á cada punto de dos compases en compasillo, que seguirá á cinco voces. Concluidos en el Bajo supernumerario los puntos que se han tomado de él para el intento, de lo restante del Canto-llano, sin haber hecho pausa alguna, se han de seguir como se pueda los intentos que éste ofrezca á cinco ó más voces, hasta

ocho, sin dejar nunca el Canto-llano, ni repetirlo desde que empieza hasta su final, exceptuando un punto que elegirá para formar un tasto á cuatro ó más voces; y se previene que en éste se ha de formar el intento de los puntos anteriores inmediatos precisamente. Concluído el Canto-llano de la dicha Antífona, de los últimos puntos de ella se tomará á su arbitrio y formará un intento que ha de seguir á cuatro voces, lo que menos ochenta compases sobre la palabra amén, y su final será á ocho. Término de cuarenta y ocho horas. Este ejercicio, juntamente con los demás, fué por pique sobre un libro de Canto-llano.

Segundo ejercicio.—Un Canto-llano para contrapuntos sobre Bajo y sobre Tiple, semi-breves al alzar, carreras de compasillo, sexquiáltera á seis, sexquiáltera de salto, sexquinona, ternario mayor, y tres, dos y as. Regir obras ajenas cubiertos los aires.

Tercer ejercicio.—Contrapuntos de Cánto de órgano, sobre Bajo y Tiple. Proporción mayor y sexquinona sobre Tiple, semi-breves al alzar, carreras de compasillo, sexquiáltera. Tercera voz que, sobre un pique de Canto de órgano, se copiaron las dos, y los dos opositores habían de poner la tercera, penetrando el espíritu, si puede ser, de la que se reserva. Cuarta voz con las mismas circunstancias.

Cuarto ejercicio.—Villancico con las condiciones que se expresan, término de cuarenta y ocho horas.

Quinto ejercicio.—Un Canto-llano para un Gradatin á cuatro, y otro para una fuga en segunda. Transición ó modulación por suerte, pasando de un término á otro con la mayor prontitud, y sin que ofenda el oído con el apunte correspondiente.

Sexto ejercicio.—Se eligió un motete de facistol con claves altas y se preguntó el tono que era, y que el opositor diese el tono para entrar las voces, y luego perderse una y entrarla; además se preguntó el valor de algunas figuras de facistol, con lo que se concluyó.

LETRA DEL VILLANCICO COMPUESTO POR DOYAGÜE EN ESTAS OPOSICIONES

(A cuatro voces solas,
con acompañamiento de un bajón, contrabajo ú órgano.)

¡Qué congojas, qué susto,
qué fúnebre concepto
hace que se opone
á cualquier Magisterio!
Mas al de Salamanca
que pone tanto aprieto,
toda el alma se asusta
en concurso tan serio.

(Estribillo, con introducción para violines, flautas y trompas.)

¡Pero no! Fuera el llanto,
conviértase en festejo,
que con cuatro puntitos
está todo compuesto;
manos á la obra
y lo veremos.

LA prebenda llevará
SOLo aquel que la merece,
FAcilmente se averigua,
MIentras su trabajo muestre;
REsuenen, pues, los clarines
Ut, re, mi, fa, sol, la, fa, fa,

(Estas notas al final de la frase se cantan sin darles su sonido propio, van armonizadas á cuatro é imitándose al unísono, verificando todas las voces choques de segunda ascendente y entonando la escala. Todo este paso es muy original.)

que aquel que mejor lo hiciere
seguro la logrará.

El intento será nuevo,
la letra ligera va,
composición de verano
será al fin lo que saldrá;
pero un ligado de voces
en buen estilo pondrán;
los sostenidos subiendo
con bemoles á compás,
y así enlazando primores
en dulces ecos dirá
la justicia, el que ha de ser
maestro de la Catedral.

(En canon á 4, en quinta baja y octava alta: el segundo coro hace también una especie de canon.)

RECITADO

¡Qué *grave* sentimiento, qué cuidado,
en un lance de honor tiene oprimido
mi corazón, al ver que conturbado
no acierto ya á cumplir lo prometido!
Un *agudo* dolor ¡mas no! que es hado,
el que me precipita sin sentido...
Yo todo lo abandono, mas ¿qué hago?
Empiezo, pues, el aria con que acabo.

ARIA

Si yo me *opuse* constante,
y de mi honor soy amante,
corazon, di, ¿qué me quieres
con continuo palpitar?
O debías ser más fuerte
para entrar en la contienda,
ó siguiendo ya mi suerte,
no, no debes más temblar.

Informe del Tribunal facultativo y adjudicación de la Prebenda: 12 de Agosto de 1789. (Cabildo ordinario celebrado en dicho día, y presidido por el Sr. D. Francisco Estanislao Montero Gorjón, Deán y Canónigo.)

Pone en primer lugar á Doyagüe, Molina y Forné; en segundo, á Pons y Estorani; en tercero, á Santander. «Así lo sentimos y firmamos estos más fieles y obedientes individuos de V. S. I. Q. S. M. B., *Gaspar Baquero.—Juan Galache.*—Y si V. Iltma. por su bondad se dignase tener la paciencia de ver en qué lo fundamos, en el instante lo manifestaremos».

Doyagüe.—«En primer lugar, porque aunque en la Antífona no corrió mucho la pluma, sin embargo, está trabajada y arreglada á las circunstancias que se pidieron; es muy igual, con mucho asiento y música de iglesia. En el Recitado, Villancico y Aria, excede á todos, y particularmente en el facistol. En los ejercicios reservados, en primer lugar.»

Molina.—«En primer lugar, porque la Antífona es primorosa; y en el Villancico, Recitado y Aria, que son muy buenos, siente bien la letra y es música de templo. Erró en el facistol, y en los ejercicios reservados está en primer lugar.»

Forné.—«En primer lugar, porque aunque la Antífona no está tan trabajada como las antecedentes, aunque tiene mucho trabajo voluntario, es muy buena; el Villancico, Recitado y Aria, es de música brillante, y está bien en el facistol, y primer lugar en los ejercicios reservados.

Pons.—«En segundo lugar, porque aunque la Antífona es excelente y de mucho trabajo, y el Villancico, Recitado y Aria están buenos, no siente bien la letra por haberse tomado el trabajo de los cánones con que la quiere adornar. En el facistol, que es lo que más debe poseer un Maestro de Capilla, no tiene práctica, y está tan corto como ninguno; en los ejercicios, primer lugar.»

Estorani.—«En segundo lugar, porque no trabajó la Antífona como los antecedentes; sin embargo, el final es primoroso. En el Villancico, que trabajó muy bien, expresó con gran propiedad los sentimientos de la letra. El Recitado y Aria es buena, aunque tiene algo de música de ópera. Exce-

dió á todos en la cuarta voz, y en los ejercicios reservados estuvo bueno.— Erró en el facistol.»

SANTANDER.—«En tercer lugar, porque sus obras no son del mérito de los otros; pero ha desempeñado muy bien, y en los ejercicios reservados fué de los mejores en la modulación. Erró en el facistol.»

Informe del Canónigo D. José María Reynoso, comisionado también por el Cabildo.

«En primer lugar, D. José Pons: este sujeto ha desempeñado con mucho acierto todas las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, así en la Antífona como en el Villancico, demostrando en todo una escuela y método sobresaliente y de buen gusto; y ha dispuesto en la Antífona varios primores del Arte con mucha oportunidad y buena elección, lo que debe considerarse como mérito distinguido, porque después de haberse ajustado en un todo á lo que se previno, dispuso este mayor trabajo para más cabal manifestación de su habilidad é instrucción, y en esta inteligencia se arregló el plan de ejercicios sin ligarse precisamente á que quedasen desterrados cánones cancrizantes, fuga y otras cosas, para que cada opositor descubriese su talento y aptitud en la colocación de estos y otros primores á su arbitrio.

»En segundo lugar, D. Bruno Molina, Acólito de la Santa Iglesia de Cuenca, en cuanto á haberse ajustado á las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, así en la Antífona como en el Villancico; pero no llega al anterior, porque profesa otro distinto método y escuela que, aunque excelente, no es tan sobresaliente, y también dispuso algunos primores más de lo que se le encomendó, con bastante mérito y acierto.

»En tercer lugar, D. Raimundo Luis Forné, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Plasencia. Este sujeto, aunque ha desempeñado en la mayor parte las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, no lo ha hecho con total exactitud como los anteriores, particularmente en la Antífona. Además de lo dicho ha practicado varios primores del Arte, con bastante oportunidad, acierto y buen gusto.

»En el cuarto lugar, D. Manuel Doyagüe, Presbítero Capellán del Coro de esta Santa Iglesia; este opositor ha procurado desempeñar las condiciones y circunstancias que se le encomendaron; pero en la Antífona se queda sólo en insinuaciones de los intentos de sus periodos, y trata así el cuatro como el ocho con bastante debilidad, desamparo y poco nervio: en lo demás de Antífona y Villancico, no deja de dar gusto su música. También ha usado de uno de los primores que los demás opositores dispusieron en la composición de la Antífona.

»En quinto lugar, D. Pedro Estorani, Maestro de Capilla de la Santa

Iglesia de Santo Domingo de la Calzada. Este opositor desempeña la Antífona sin contar con las más de las condiciones que se le encomendaron; pero cantando el cuatro y el ocho, trata el número de voces, dando el más exacto cumplimiento tanto en la Antífona como en el Villancico; de modo que este opositor y el anterior pueden considerarse en igual grado de mérito.

»En sexto y último lugar, D. Pablo Santander, Maestro de Capilla y Organista de Santa María de Ledesma; este opositor ha dispuesto la Antífona y el Villancico sin contar casi en cosa alguna con las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, por lo que debe graduarse su mérito en último lugar.

»En cuanto al ejercicio de los contrapuntos y demás, acreditaron todos su suficiencia, sin embargo de haber tardado demasiado en escribirlos, aunque no deja de extrañar que algunos de los opositores no se hubiesen distinguido; pero el estar prontos en este particular de hacer el ejercicio en cuatro días, y así puede adquirirse con prontitud esta facilidad, aunque hayan pasado algunos años sin saludarlos.

»Por lo relativo al ejercicio del facistol, sólo lo desempeñaron D. Manuel Doyagüe y D. Raimundo Luis Forné; pero de aquí sólo puede inferirse que están prontos porque tienen actual ejercicio en este género, y los restantes opositores con facilidad adquirirían la misma aptitud si lo practicasen algún tiempo, porque el defecto de ellos no es de insuficiencia, sino de uso y práctica.

»Esto es cuanto puedo decir á V. S. I., según me dicta la conciencia...»

OBRAS DE DOYAGÜE

(MANUSCRITOS)

Archivo de la Catedral de Salamanca

Notas remitidas por D. Dámaso Ledesma, correspondiente de esta Real Academia, según copia del Catálogo Capitular de obras musicales de dicha iglesia.

MISAS

Misa en mi bemol, á 4 y 8 voces con orquesta.
— en la mayor, á 4 voces y coro duplicado con orquesta.
— en si bemol, á 4 y 8 voces con orquesta.
— en sol mayor, á 4 y 8 — — —
— en fa mayor, á 4 y 8 — — — (sin partitura).

MISERERES

Tres Misereres, á 4 y 8 voces con orquesta (dos sin partitura).
Miserere, á 8 voces con orquesta (sin partitura).
Miserere, á 4 — — —

SALMOS DE VÍSPERAS

Motete de difuntos, á 4 voces con acompañamiento.
Magnificat, á 4 y 8 — — orquesta.
Lauda Jerusalem, á 5 — — —
Lætatus, á 5 — — —
Dixit Dominus, á 8 — — —
— — á 5 — — —
Beatus vir, á 8 — — —
Laudate, á 8 — — —
Domine Dominus noster, á 8 — —
Beatus vir, á 5 — — —
Credidi, á 8 — — —
Magnificat, á 8 — — —
— á 8 — — —
— á 8 — — —
Domini est terra, á 8 — — —
Te Deum, á 8 — — —
— — á 4 y 8 — — órgano obligado y orquesta.
Dos salmos de Nona, á 4 y 8 voces con orquesta.

LAMENTACIONES

Lamentación 1.ª del Miércoles, á 8 voces con orquesta.
— 2.ª del — solo de tiple con orquesta y voces.
— 3.ª del — — de contralto con orquesta y voces.
— 3.ª del — — de bajo: orquesta y voces (sin partitura)
— 3.ª sólo de contralto con orquesta y voces (sin partitura).
— 2.ª del Jueves, solo de contralto con orquesta y voces.
— 3.ª del — — de tenor orquesta y voces.
— 1.ª del Viernes, á 4 y 8 voces con orquesta.
— 2.ª del — á duo con orquesta y voces.
— 3.ª del — solo de tenor con orquesta y voces.
— del Jueves, á 4 voces con orquesta (sin partitura).
— 3.ª del Jueves, solo de bajo: orquesta y voces (sin partitura).
— 3.ª del — — de tenor: — — — —

Lamentación 3.ª del Jueves, solo de bajo: orquesta y voces (sin partitura).
— 2.ª del Viernes, — de — — — — —
Salmo, Benedictus y Christus factus, á 4 y 8 voces.

GENITORIS

Genitori, á 8 voces con orquesta.
— á 4 — con —
— á 8 — con —

MOTETES Y OTROS ASUNTOS

Secuencia, á 8 voces con orquesta.
— á 8 — con —
Motete de Pasión, á 4 voces con orquesta.
— de — á 4 voces solas.
Siete palabras, á 4 voces solas.
Motete de difuntos, á 4 voces solas.
— de — á 4 — —
Oficio de difuntos, á 8 voces con orquesta.

VILLANCICOS AL SANTÍSIMO

Villancico á 4 voces con orquesta..... La Gracia.
— á 4 — — — ..... O fons amoris.
— á 4 — — — ..... Misteriosa deidad.
— á 4 — — — ..... Ansioso te miro.
— á 4 — — — ..... Ya falleció la noche.
— á 4 — — — ..... Hoy convidando.
— para tiple ó tenor con orquesta..... De la inmensa.
— — solo de — — — ..... Alaba, engrandece.
— — solo de contralto — ..... ¡Oh, mi Jesús!
— á 4 voces con orquesta..... ¡Ay, Dios!
— á 8 — — — ..... Aliento del hombre.
— solo de tenor con orquesta..... ¿Qué es esto?
— — de contralto — — ..... Que amante.
— — de bajo — — ..... Si la fe.
— — de tiple — — ..... ¡Oh, cuán querida!
— — de bajo — — ..... Abríos, cielos.
— — de tiple — — ..... De la inmensa.
— — de tiple — — ..... ¡Oh, mi buen Jesús!
— — de bajo — — ..... Eterno dueño.
— — de tiple — — ..... Dios siempre.

Villancico, solo de tiple con orquesta.....	Cuidadoso pastor.
— — de tenor — —	Con un amargo.
— — de bajo — —	Dura presión.
— á 4 voces con orquesta.....	¡Ah de la nave!
— á 4 — — —	Ansioso te miro.
— á 8 — — —	La bélica trompa.
— á 8 — — —	Con regocijo.
Cuatro arias: solo de bajo (sin partitura).....	¡Piedad, Señor!

VILLANCICOS Á LA ASUNCIÓN

Villancico á 8 voces con orquesta.
— á 4 — — —
— á 8 — — —
— á 8 — — —
— á 8 — — —
— á 4 — — —
— á 8 — — —
— á 8 — — —
— á 8 — — —
— á 8 — — —
— solo de bajo con voces y orquesta.
— solo de tiple — — —
— á 8 voces y orquesta.

VILLANCICOS DE PASTORELA

Villancico á 5 voces con orquesta.....	¿Qué es esto?
— á 8 — — —	Gozosos celebremos.
— á 8 — — —	Dichosa zagala.
— á 8 — — —	Vaya de festejo.
— á 8 — — —	El mundo se turba.
— á 8 — — —	Vamos, vamos.
— á 8 — — —	Gime, gime.
— á 8 — — —	¡Hala, Bato!
— á 8 — — —	¡Oh, Dios increado!
— á 8 — — —	Llore el hombre.
— á 4 y 8 — — —	¡Oh, qué maldad!
— á 8 — — —	Horrible ceño.
— á 4 — — —	In Bethlem Judæ.
— á 8 — — —	Confuso, tímido.
— solo de contralto con orquesta....	Ya es hora.

Villancico,	solo de tenor con orquesta....	Entra, pastorcillo.
—	solo de contralto — —	Qué dulzura.
—	solo de tiple — —	¡Oh, qué bella!
—	á 8 voces con orquesta.....	El mundo.
—	á 4 — — —	Hodie nobis.
—	á 8 — — —	Paz suena por los montes.
—	á 5 — — —	Que ya bien.
—	á 8 — — —	Qué ansioso.
—	á 8 — — —	Pastores compañeros.
—	solo de tiple con orquesta.....	Ya mira el hombre.
—	á 5 voces con orquesta.....	Porque el niño.
—	á 8 — — —	Al arma.
—	á 8 — — —	Seguid, seguid.
—	á 8 — — —	Albricias mortales.
—	á 8 — — —	Salid, salid.
—	á 8 — — —	Venid, venid.
—	á 8 — — —	Al niño Dios.
—	á 8 — — —	¡Ay, qué niño!
—	á 8 — — —	Qué reflejo.
—	á 8 — — —	¡Ay, Dios!
—	solo de tenor con orquesta	Piedad de Dios.
—	á 8 voces con orquesta.....	Al portal, zagalas.
—	á 7 — — —	Convocados.
—	á 6 — — —	Los pastores.
—	á 8 — — —	Pastores sencillos.
—	á 8 — — —	No, señores.
—	á 7 — — —	No, señores.

Archivo del Monasterio de Santa María de Guadalupe.

Notas remitidas por D. José Cordero.

MISAS

Misa, en do á 4 y 8 voces con orquesta (1786).
— en si bemol á 4 y 8 voces con orquesta.
— en la á 4 y 8 voces con orquesta, dedicada á Nuestra Señora de Guadalupe.
— de difuntos, en mi bemol á 8 voces con orquesta.
Kyries y Gloria, en si menor á 4 y 8 voces con orquesta.

VARIOS

Salve, en re mayor á 8 voces con orquesta.
Miserere, en mi bemol á 8 voces con orquesta (1790).
— en do mayor á 8 — — — (1805).
Lamentación 3.ª del Miércoles Santo, para tiple, alto y bajo, con orquesta.
— 1.ª del Jueves Santo, para 2 coros con orquesta (1833).
— 3.ª solo de tenor con orquesta (1814).
Salmo de vísperas, Dixit, para dos coros con orquesta (1796).
— Beatus vir, para dos coros con orquesta.
— Laudate, para dos coros con orquesta.
— Credidi, para dos coros con orquesta.

VILLANCICOS AL SANTÍSIMO

A 4 voces con orquesta.....	¡Oh, qué rigor!
Solo de tenor con orquesta.....	En un amargo mar.
A 4 voces con orquesta (1791).....	Decidme, selvas.
Solo de tenor con orquesta.....	Logre mi bien.
Solo de alto con orquesta.....	Llega ¡oh, mortal!
A 4 voces con orquesta (1784).....	Misteriosa deidad.
Solo de alto con orquesta.....	Piedad, Señor.
Aria de alto con orquesta (1788).....	Navega el alma mía.
Aria de alto con orquesta.....	Oiga dichosa el alma.
Tiple, tenor y bajo con orquesta.....	Oh, convite sagrado.

VILLANCICOS DE NAVIDAD

Para dos coros (6 voces) con orquesta.....	Los pastores y zagalas.
Para 5 voces — — (1786).	Bato, vamos al portal.
Para 8 — — —	Confuso, tímido y triste.
Para 8 — — —	Entonando allá á su modo.
Para dos coros (6 voces) — —	Viendo que todo el lugar.
Para dos coros — —	Al portal con alegría.
Solo de alto ó tenor — — (1789).	¿Qué es esto?
Aria de alto — —	Yo te diré, Pascual.
Aria de tenor — —	Hijo de mis entrañas.
Para 4 voces — —	Pastorcillos, decidnos.
Aria de tenor — —	Todos se fueron ya.
Para 8 voces — —	Para divertir al niño.

VILLANCICO AL NACIMIENTO DE NUESTRA SEÑORA

Aria de alto con orquesta.....	Aurora, cuya luz.

COMPOSICIONES EXISTENTES EN MADRID

Archivo de la Capilla Real.

Misa, á 4 y á 8 voces con toda orquesta (1818).
— á 4 y8 voces con toda orquesta, dedicada al Rey Nuestro Señor (1818)
— á 4 y 8 voces con toda orquesta (1819).
Salmos de Nona (1818).
Vísperas de la Virgen, con toda orquesta y órgano obligado, dedicadas al Serenísimo Señor Infante D. Francisco de Paula (1819).

Biblioteca del Conservatorio.

Te Deum, á 4 y 8 voces con orquesta y órgano (1818).
Miserere, á 4 y 8 voces con orquesta.

LS.H.
H565t
199466
Author Herrero, José Joaquín and Roda López, Cecilio de
Title Tres músicos españoles.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED